Hecho el depósito que marca la Ley

Printed in Argentine
Impreso en la Argentina

SER

Revista de los Cursos del Profesorado de la Escuela Normal «Mariano Moreno» de C. del Uruguay

AÑO VI — -1967- — Nº 6

Concepción del Uruguay (Entre Rios) República Argentina

CURSOS DEL PROFESORADO

Rector

Harry A. Calle

Vice Rector

Abel U. Mercado

Cuerpo Consultivo

Parodi Roberto A.
Rivero Blas Alejandro
Martinez A. Gabriel
Macchi Manuel E.
Seguí Amalia A. de

Profesores

Castellano y Literatura

Calle Harry Adolfo
Izaguirre Héctor César
Izaguirre Crispina P. de
Laharnar Nadislava
Parodi Roberto Angel
Rodriguez Miguel Angel
Masramón Alberto Jaime
Seguí Amalia A. de
Martín Nélida N. G. de
Peano Lesto A.
Gonella Miguel Angel
Díaz Abal Héctor Alberto
Naveira Noemí J

Filosofía y Pedagogía

Calle Harry Adolfo
Chappuis Alicia A. de
Díaz Abal Héctor Alberto
Fleitas Elsa
Giqueaux Eduardo Julio
Gonella Miguel Angel
Martin Nélida Nelly G. de
Peretti Dario
Petrone Hugo César
Seguí Amalia A. de
Peano Lesto A.
Masramón Alberto Jaime
Guiot Carlos M.

Historia

Masramón Alberto Jaime
Gregori Miguel Angel
Macchi Manuel E.
Urquiza Oscar Fernando
Dachary Frank
Aste Lidia Alcira S. de
Vernaz Celia E.
Gonella Miguel Angel
Peano Lesto A.
Seguí Amalia A. de
Martín Nélida N. G. de

Matemática, Física y Cosmografía

Carulla Félix Omar
Duprat Leda Margot
Lombardi Gino
Lorenzón María Berta
Martinez Antonio Gabriel
Miró Juan José
Pascal Hugo Alberto
Pepe Miguel Angel
Rivero Blas Alejandro
Seguí Amalia A. de
Peano Lesto A.
Martin Nélida N. G. de
Gonella Miguel Angel

INDICE

NOTAS Y COMENTARIOS DE TEXTOS

ORIGENES DE LA ASTRONOMIA
LA ASTROLOGIA
LOS PRIMEROS CALENDARIOS

por ANTONIO G. MARTINEZ

La oscuridad que oculta los orígenes de la humanidad sobre la tierra ha impedido el descubrimiento de una explicación absoluta de los primeros sistemas astronómicos, de las figuras imaginadas en el cielo y de los comienzos mismos de la ciencia.

Enlazada íntimamente con las primeras necesidades del hombre, puede afirmarse que la Astronomía es la más antigua de las ciencias y la que desempeña el papel más importante en toda la historia de la antigüedad. Autores hay que por medio de cómputos y comparaciones hechos sobre los diferentes clases de años empleados por los distintos pueblos colocan el origen de la "Astronomía Práctica" 5.000 años a. J. C., de modo que su existencia sería hoy de unos 7.000 años. Otros hay que la sitúan en orígenes aún más remotos, pero es lo cierto y evidente que experimentando los antiguos directamente las influencias de la Naturaleza e ignorando por otra parte la forma de la tierra y el estado del cielo, no podían hacer más que trasladar al universo exterior las impresiones nativas de su alma, dar cuerpo con palabras a la expresión de su pensamiento, personificar a la tempestad, al viento, a la lluvia, a los meteoros y a los astros y rodeándose sin saberlo de una vida correspondiente a la suya, comenzar así la Historia de la Astronomía con la representación exterior de sus propias impresiones.

Así pues a falta de historia escrita, que no nos han legado los antiguos sobre el origen de la Astronomía, sirven de hilos conductores para penetrar en los conocimientos astronómicos primitivos, los estudios

de los medios empleados para dividir el tiempo y la Astrología, que ejerció una influencia enorme en el estudio del Cielo. En su origen no se diferencian la Astronomía de la Astrología, y ambos vocablos venían a significar la misma clase de conocimientos. Recién en el siglo II de nuestra era comienza a distinguirse la Astronomío de la Astrología, reservando el primer concepto para designar la ciencia que trata de los movimientos de los cuerpos celestes, de su distribución en el espacio, de su figura, etc. y aplicando el 2o al estudio del influjo de los astros en los fenómenos terrestres y en los sucesos históricos.

Es imposible decir, como no sea por conjeturas cuál fue al principio el origen de la Astrología. Se supone sin embargo comúnmente que tuvo su origen en Asiria, naciendo posiblemente de la Astrolatría que era la religión de los imperios de Nínive y Babilonia. Se sabe que los Asirios colocaban a la cabeza de sus Dioses el Sol y la Luna cuyo curso y posiciones respectivas con relación al Zodíaco habían observado. Este Zodíaco, fruto de su invención era el conjunto de las 12 casas en que entraba el Sol sucesivamente en el curso del año. Los 12 signos estaban regidos por otros tantos dioses, que de esta forma tenían bajo su influjo a los meses correspondientes; cada mes dividido en 3 formaba 3 décadas en cada una de las cuales reinaba una estrella llamada Dios Consejero. El Sol, la Luna y los 5 planetas conocidos ocupaban el rango más elevado en la jerarquía divina y llevaban el nombre de Dioses Intérpretes, porque su curso regular les indicaba la marcha de las cosas y el orden de los sucesos.

Tanto como en Babilonia se cultivó la Astrología en Egipto, hasta el punto de disputarse ambos pueblos el honor de haberla descubierto.

De Caldea y Egipto pasó la Astrología a Grecia, después de Alejandro Magno, fundiéndose en un solo cuerpo de doctrina bajo el nombre de Apotelesmática es decir, ciencia de los influjos.

De Grecia pasó la Astrología a Roma que habiendo conquistado el mundo se hizo también centro de todas las supersticiones. Llegó así a su apogeo la Astrología en el siglo XIV en que combatida por el Cristianismo, se mezcló con los restos de los cultos orientales, se asoció a las prácticas de la Magia, de la Alquimia y vino a ser una ciencia oculta frecuentemente cultivada al propio tiempo que la medicina. Los Judíos y los Arabes fueron largo tiempo sus depositarios y constituyeron una industria lucrativa del arte de hacer horóscopos.

Distinguíanse 2 especies de astrologías; la Natural y la Judiciaria. La Natural proponíase prever y anunciar la lluvia, el viento, el frío, el calor, la abundancia, las enfermedades etc. dividiéndose por

lo tanto en meteorológica y médica. La Judiciaria o Astrología propiamente dicha trataba de asuntos que atañen al hombre de un modo más particular, trazaba en el instante de su nacimiento o en cualquier época de su vida la línea que debía seguir con el tiempo, determinaba el carácter del individuo, sus pasiones y desgracias.

Según algunos autores, la astrología meteorológica nació de la aparente relación entre las fases de la Luna y ciertos fenómenos atmosféricos, relación que hizo que se atribuyeran a ese astro efectos, cuyas causas verdaderas se desconocían.

Por otra parte, después de observar que los temporales ocurrían con preferencia en unos meses que en otros, que ciertas estaciones eran más o menos lluviosas, que tal época del año era propia para la siega, sin que se pudiese cambiar el orden establecido por la naturaleza, dedujeron los antiguos que todo ello estaba determinado por la posición que el sol ocupaba en su trayectoria, dedicándose en consecuencia a su observación continuada. No cabe duda que de esta repetida observación llegaron a conocer las intemperies que trae aparejada la marcha del sol y dado que este conocimiento revestía suma importancia para los labradores, procuróse ponerlo a su alcance, representando las predicciones por signos sensibles, naciendo así los primeros calendarios.

De la astrología meteorológica nació la fisiológica y médica. En efecto, no fue posible admitir influjo de los astros en las condiciones atmosféricas sin extender ese influjo a las funciones de los seres vivos, naciendo así la astrología médica.

En cuanto a la Astrología propiamente dicha tenía por objeto leer en el cielo el porvenir de los hombres, Se admitía que la vida de toda persona depende de la posición de los astros en el momento de su nacimiento, de manera que era preciso ante todo conocer dichas posiciones en el momento considerado. Se ve sin trabajo lo que esta creencia debió favorecer la astronomía pues era necesario perfeccionar los medios de tener hora y llegar a conocer en cualquier instante la posición de los astros, aunque no fuera más que para resolver el problema en los casos de nacimientos ocurridos de dia o en tiempo cubierto.

Las predicciones se basaban en los "aspectos" es decir en las posiciones en que se hallaban el sol, la luna y los planetas respecto unos de otros. Con el fin de facilitar la determinación de los "aspectos" se dividía toda la extensión del cielo en 12 partes iguales. Estos espacios iguales se llamaban las 12 casas del ciclo, de manera que un cuerpo celeste por efecto de la rotación diurna recorría en 24 horas cada una de las 12 casas.

Se daba el nombre de "horóscopo", al principio de la 1èr. casa, es decir al punto del zodíaco o más exactamente de la eclíptica que salía a la misma hora del nacimiento. Rigurosamente hablando, este punto no es observable, pero se le puede determinar aproximadamente, ya de un modo directo, ya por medio de la configuración de las estrellas próximas. Muchas veces se limitaban a determinar en conjunto el signo zodiacal que se encontraba en el horizonte y de aquí la expresión vulgar "nacer bajo tal signo".

En cuanto al dominio de los planetas suponíase que cada uno de ellos, así como también cada una de las 12 constelaciones del zodíaco, tenía poder sobre cada una de las distintas actividades y profesiones de los hombres; así el **Sol** dominaba sobre los reyes, los príncipes, los grandes jueces; **Mercurio** dominaba en los filósofos, astrólogos, físicos, poetas historiadores y en general en todos los hombres de Ciencias y Artes; **Venus** tenía el dominio de los amores, casamientos, sastres, peluqueros, modistas, sirvientes, etc; la **Luna** dominaba en los comediantes, carniceros, taberneros y en todos los que tienen por oficio trabajar de noche hasta la salida del sol; **Marte** dominaba en los guerreros, médicos cocineros, panaderos, cerrajeros, fundidores y en todos los que emplean el hierro y el fuego; **Júpiter** dominaba en los verdaderos sabios, magistrados superiores, banqueros, fabricantes etc.

Imposible sería en la época presente refutar con seriedad el sistema de influjos imaginarios y reglas arbitrarias que constituían la astrología.

El simple buen sentido, basta para demostrar la falta de fundamento de semejante sistema, fue al decir de Bailly "la enfermedad más larga que afligió a la razón humana, pues su duración pasó de 50 siglos; como enfemedad es incurable y sus accesos pasan para renacer, se debilita con los progresos de la luz y desaparece cuando ésta es universal, pero si sufre la luz cualquier eclipse, aparece enseguida la Astrología, tan osada como siempre prodigando con fortuna sus imposturas y supercherías".

Pero como quiera que sea, es lo cierto, que obligados los astrólogos a conocer la hora exacta del nacimiento de los príncipes, a saber la posición de los planetas y constelaciones en un momento dado y a predecir los eclipses, dieron un gran impulso a los estudios verdaderamente astronómicos, ejerciendo así la Astrología un influjo poderoso y decisivo en el progreso y propagación de la ciencia astronómica tal cual hoy la definimos y consideramos.

Por otra parte, la necesidad de poner en conocimiento de los labradores y agricultores, las predicciones de los fenómenos celestes

y las épocas más propicias para sus tareas dio lugar al nacimiento de los primeros calendarios.

Los antiguos Egipcios y con ellos casi todos los pueblos del Oriente tomaron inicialmente como base o fundamento de su cronología las fases de la luna y de aquí la división del tiempo en semanas y meses lunares. Pero, si bien esta división era aceptable para ciertos usos civiles, era insuficiente para señalar los cambios de las estaciones y otros fenómenos en relación directa con las faenas agrícolas y aun con ciertas prácticas religiosas; por ello establecióse más tarde como unidad fundamental de tiempo el año solar.

El más antiguo calendario conocido, el de los Egipcios, hacía el año de 365 días justos Fue fácil reconocer que durante el año común la tierra presenta 365 intervalos de día y de noche y por ello aspirando a la uniformidad dividieron el año en 12 meses. posiblemente porque éste es el número de lunaciones que se producen en un año; 12 meses de 30 días cada uno y agregaban al fin de cada año 5 días llamados suplementarios o epagómenas. Resultaba entonces, aproximadamente 1/4 de día más corto por lo que al cabo de 4 años, el año empezaba un día antes del fijado. En este sistema de computar el tiempo, una misma fecha recorría todo el año y los trabajos de la agricultura debían referirse a distintos meses como consecuencia de sus temperaturas. No se podía pues, decir en el Calendario Egipcio. la recolección se hace en tal mes, la vendimia en tal otro; porque en un cierto período todos los meses correspondían a la temperatura favorable a cada una de esas tareas.

El calendario Griego era aún más complicado. Establecían como base de su cronología el año luni-solar. es decir que a la vez se regía por la revolución de la luna y la del sol.

Los esfuerzos hechos por los griegos para constituir su calendario luni-solar no son mucho mejor conocidos que los de egipcios y caldeos; pero de ellos que desconocieron durante largo tiempo la astrología, puede afirmarse que la formación del calendario ha sido el origen de su astronomía.

El año empezaba para los griegos, siempre en la luna nueva más próxima al solsticio de verano y como cada 12 lunaciones hacen 354 días y fracción, es decir cerca de 11 días menos que el año solar, fue necesario intercalar meses complementarios al cabo de períodos de 2, 4, 8 años.

El período de 2 años o dietérido se componía de 25 meses, ignorándose el tiempo que estuvo en uso Después del dietérido se empleó el tetraetérido; más tarde se repartieron 3 meses en un período de 8 años u octoetérido. En un pueblo que no hubiera tenido ca-

léndario luni-solar el octoetérido se hubiera podido emplear bastante tiempo sin error sensible, puesto que la discrepancia con relación al sol no es más que de un día en 130 años, pero en cambio la luna al cabo de 10 octoetéridos tenía un retardo de casi 15 días, de manera que la luna estaba en "Llena" cuando el calendario la daba "Nueva" y las fiestas no caían ya en el momento o día de la lunación a que se les había querido referir. El calendario sufrió pues una nueva reforma y se empleó el período de 19 años o "eneadecaetérido ordinariamente atribuido a Metón. En efecto, se atribuye a Metón la observación de que en 19 años transcurren 235 lunaciones y que los novilunios y plenilunios se repiten después de este período en las mismas fechas. Este ciclo lunar lo adoptaron los atenienses en el año 433 antes de nuestra era, para arreglar su calendario e hicieron grabar el cálculo en letras de oro en las paredes del templo de Minerva, de esto proviene el nombre de número aúreo con que se designa a este período de 19 años.

Más complicado aún y más defectuoso era el calendario romano Se atribuye a Rómulo, el 1er. calendario de que dispusieron los romanos.

Más guerrero que sabio, hizo este fundador de Roma el año de 10 meses; unos de 20 días y otros de 55, división extraña que sólo se explica por la conveniencia en algunas faenas agrícolas o por las ideas religiosas imperantes.

Concluidos los 10 meses se empezaba a contar nuevamente en el mismo orden, de lo que resultaba que el año sólo tenía 304 días

El 1o de los 10 meses se llamaba Marzo o Marte en homenaje al Dios de quien Rómulo pretendía descender El nombre del 2o mes Aprilis se deriva de la voz "aperire", abrir, por ser cuando la tierra se abría. El 3er. mes Maia, madre de Mercurio, fue consagrado a los "mayores", o los ancianos. El 4o. mes Juno fue dedicado a la "Juventud". Los nombres de los demás meses expresaban simplemente su puesto en la serie, así, Quintilis, Sextilis, Septembre, October, November, December es decir, quinto, sexto séptimo, octavo, noveno y décimo.

Numa Pompilio, sucesor de Rómulo, agregó 2 meses a los 10, el uno con el nombre de Januarius de Janus, y el otro Februarius dedicado a ceremonias expiatorias en conmemoración de los difuntos.

Estos meses romanos han llegado a ser los nuestros por lo que resulta interesante examinarlos en su origen y ver como se modificaron y completaron.

Cada uno de ellos estaba dividido en partes desiguales separadas por días que llevaban los nombres de Calendas, Nonas e Idus.

Estas divisiones en secciones de las Calendas a las Nonas, de las Nonas a los Idus, de los Idus a las Calendas, se funda en la que se hacía del antiguo mes lunar en el que las Calendas correspondían al novilunio, las Nonas al 1er. cuarto y los Idus al plenilunio.

La forma de computar el tiempo entre los romanos era muy original, tenía algo de semejante a la forma en que hoy los estudiantes computan los días cuando se aproximan las vacaciones. En efecto, próximo a las vacaciones es lo común que los colegiales computen los días diciendo, faltan 10 días, al siguiente faltan 9 y así sucesivamente. Pues bien, los romanos adoptaban una forma de cómputo semejante; cada día le caracterizaban por su distancia a la fiesta más próxima del mismo mes. Inmediatamente después de las Calendas de un mes cualquiera, las fechas se referían a las Nonas y así se decía 6 días, 5 días, etc. antes de las Nonas.

Desde el día siguiente de las Nonas se contaba por los Idus y por último los días que concluían el mes se referían del mismo modo a las calendas del mes siguiente.

Aquí, resulta interesante hacer notar que en el calendario Griego, nunca existieron Calendas y de ahí que la frase "Para las Calendas Griegas" tenga el significado de una cosa que nunca se va a cumplir

Ahora bien, como aun después de haber agregado Numa 2 meses a los 10 de Rómulo, había en el año 10 días de menos, pronto se hizo sentir la necesidad de agregarlos y se creó un mes suplementario que se llamó Mercedonio porque en este mes ocostumbrábase pagar a los servidores. Este mes fue intercalado íntegramente entre el 23 y 24 de Febrero, es decir entre el 6o y 5o Calendas de Marzo, de modo que al 23 de Febrero o sexto Calendas de Marzo, seguían los días del mes Mercedonio y sólo cuando habían transcurrido todos los días de este mes suplementario se volvía al 24, 25 de Febrero esto es 5o, 4o Calendas de Marzo.

Los Pontífices eran los encargados de dar al mes Mercedonio el número de días necesarios para asegurar la concordancia del año civil con el verdadero. Mas lo hacían arbritrariamente, asignándole los días que a sus propios intereses o a los de sus amigos conviniera, hasta el punto de que en tiempo de Julio César el equinoccio civil difería del astronómico en 3 meses y por lo tanto los meses de Invierno correspondían al Otoño y éstos al Verano. Las fiestas se celebraban en estaciones distintas de los que se debían celebrar, hasta el punto que las de Baco celebrábanse cuando aún estaban verdes las uvas.

Este desorden subsistió hasta el año 45 a. J. C. en que Julio

César auxiliado por el sabio astrónomo Alejandrino Sosígenes, resolvió establecer el año solar según la medida entonces conocida de la revolución del sol, es decir 365 días y 1/4.

Dispuso entonces que cada 4 años se intercalase un día en el punto a que se hacía llegar el mes Mercedonio, es decir entre el 23 y 24 de Febrero. Como el sexto Calendas de Marzo era precisamente el 23 de Febrero, dispuso se llamase el día intercalado bi-sexto Calendas de Marzo, de donde proviene el nombre de bisiesto dado a los años de 366 días.

Era preciso también devolver las fiestas públicas a las estaciones que debían tenerlas y para ello tuvo Julio César que agregar ese año 2 meses intercalares además del mes Mercedonio; aquel año tuvo pues 15 meses que comprendían 445 días, razón por la cual es fácil justificar el nombre de "Año de la Confusión" con que se le conoce

Muerto el Emperador Julio César, su sucesor hizo llamar al mes Quintilis, es decir al mes Quinto en que nació Julio César, Julius, de lo que se ha hecho Julio; y al mes Sextilis o Sexto dio el nombre de Augustus (Agosto) porque en ese mes había obtenido el Emperador Augusto sus principales victorias,

La reforma introducida por Julio César se la conoce con el nombre de Reforma Juliana, y estuvo en uso sin variación alguna por espacio de muchos años; sin embargo como entre el valor medio que se había dado al año civil y la duración verdadera existía una diferencia de 11 minutos y 14 segundos, la acumulación de este error produjo en el transcurso del tiempo considerable diferencia entre la época verdadera del equinoccio y la que señala el Calendario. Al finalizar el siglo XVI esta diferencia alcanzaba ya un valor de 10 días.

El Concilio de Trento hizo notar en esa época que el Sol pasaba por el equinoccio el 11 de Marzo en lugar del 21 y acudió al Papa Gregorio XIII pidiendo una reforma conveniente.

Aconsejado por astrónomos, decretó el Papa la llamada "Reforma Gregoriana", según la cual se suprimen 3 días bisiestos cada 400 años, obteniéndose de esta manera un valor medio del año civil de 364, 2425 días que es casi justo el valor del año trópico.

Para aplicar la "Reforma" se pasó en el año 1582 del 4 de Octubre al 15 de Octubre sin que se alterase el orden de los días de la semana.

El Calendario Gregoriano fue adoptado muy pronto en Francia y en Alemania; más tarde lo adoptó a su vez Inglaterra y hoy rige en todos los pueblos Cristianos del Mundo.

En el Calendario Ortodoxo se computa aún el tiempo según el Calendario Juliano.

Para completar esta sintética historia de nuestro Calendario, veamos algunos de los posibles orígenes del orden de sucesión de los días de la semana. La denominación de los días de la semana puede provenir de una práctica mitológica, la de consagrar en un cierto orden los varios planetas a las 24 horas del día y llamar a cada día con el nombre del planeta que preside la primera hora. Ahora bien, en el sistema geocéntrico de los antiguos los planetas se sucedían hasta la tierra en el orden siguiente Saturno, Júpiter, Marte, El Sol, Venus, Mercurio la Luna.

Si suponemos las 24 horas del día consagradas cada una a un planeta y que por ejemplo, la 1er hora del sábado está consagrada a Saturno, la 2a. lo estará a Júpiter, la 3a. a Marte etc. la 8a. de nuevo a Saturno así como la hora 15 y la 22. La 23 estará consagrada a Júpiter, la 24 a Marte y la 25 o sea la 1a. del día siguiente al Sol.

Partiendo ahora del Sol, hallaremos que le corresponden la hora 8, 15, 22, la 23 corresponderá a Venus; la 24 a Mercurio y la 25 es decir la 1a. del día siguiente a la Luna es decir Lunes,

Haciendo la misma operación respecto a los otros planetas se llegaría definitivamente al orden actual de los días de la semana: Sábado, Domingo, Lunes, Martes etc

Un 2o origen de los nombres de los días de la semana, parece ser astrológico. En efecto, si dividimos una circunferencia en 7 arcos iguales y en los puntos de división colocamos los signos del Sol, la Luna y los planetas según su orden aparente, uniendo luego estos puntos de 4 en 4 por una serie continua de cuerdas se forma una estrella de 7 puntas. Hecho esto, si atribuimos a la Luna el 1er día de la semana y seguimos la serie de 7 cuerdas según el sentido de las flechas; de la Luna vamos a Marte (Martes); de Marte a Mercurio (Miércoles); de Mercurio a Júpiter (Jueves) de éste a Venus (Viernes); de aquí a Saturno (Sábado) despues al Sol (Domingo) y finalmente llegaríamos a la Luna (Lunes),

Hemos extractado de la Bibliografía consultada un ligero y apretado resumen de los orígenes de la Astronomía y de los primeros Calendarios.

Si ahora como el viajero que llega al término de su viaje, volvemos la vista y abarcamos en rápida ojeada el camino recorrido, vemos nacer la Astronomía por la necesidad de dividir el tiempo, progresar luego por el ilusorio deseo de conocer el porvenir y finalmente cimentar su verdadero carácter de ciencia revelando al hombre la infinita capacidad de su inteligencia.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Historia del Cielo — C. Flammarion

La Astronomía — G. Bigourdan

Lecciones de Astronomía — Arago

Manual de Astronomía — Ignacio Puig

Conferencias publicadas por la Academia de Ciencias Españolas.

CONSIDERACIONES SOBRE EL ARTE DE LOS ABORIGENES DE ENTRE RIOS

por ALBERTO J. MASRAMON

Entre Ríos Su paisaje. Sus habitantes.

Según las cifras que figuran en el Anuario Geográfico Argentino publicado por el Comité Nacional de Geografía en el año 1941, Entre Ríos tiene una superficie de 76.216 Kilómetros cuadrados incluyendo las islas Lechiguanas, de los que únicamente 2.300 corresponden a tierras cubiertas por las aguas. La topografía del terreno, que impide la retención de ellas, determina que las mismas engrosen el Paraná y el Uruguay. Por eso, como afirma el Profesor Serrano las tres cuartas partes del territorio están formadas por las tierras altas (1).

Es la más bella de las provincias litorales. Está rodeada por las aguas, razón por la cual don Tomás de Rocamora la denominó en carta al Virrey Vértiz del 11 de agosto de 1782, Entre Ríos. Conocida hasta entonces como partido del Paraná, desde el 4 de septiembre de ese mismo año Rocamora confirmó la sugestión dándole el título de partido de Entre Ríos hasta convertirse en provincia en 1814. Los ríos que la circundan son: al oeste, el Paraná; al este, el Uruguay; al norte, el Guayquiraró y el Mocoretá; al sur, el Paraná Guazú.

Sus cuchillas son hijas de la llanura que se elevan, para declinar despues. Sin embargo no tienen la cresta cortante de las cuchillas uruguayas. Ellas oscilan entre los cien y los doscientas metros. Las más importantes son las de Montiel (al oeste) y la Grande

(1) V ANTONIO SERRANO, Los primitivos habitantes de Entre Ríos, Paraná 1950, pág. 5.

(al este) entre las cuales corre el hermoso Gualeguay.

Nuestra provincia se apodera de sus arroyos cristalinos o se esfuerza por mostrar sus ya gastados montes de algarrobos o espinillos. En la cuesta que lleva a la última altura, una pendiente, cubierta de verde, permite descansar Entre Ríos agranda su figura; destruye para crecer; absorve para elevar, para llevar hacia arriba su grandeza.

Cuando España la descubre -conforme los testimonios de la hora-, su fisonomía es distinta. Las alturas se yerguen hostiles a los hechos que la rodean; exige e impone tregua. Ahí está el indio indómito que dará su savia a la idiosincrasia de nuestro pueblo.

Preferentemente ellos ocupaban los lugares más altos de las zonas anegadizas, llamados hoy por los isleros cerros, y en las zonas elevadas se ubicaban en las hondonadas para resguardarse de los vientos. Eran nómades, viviendo de la caza y de la pesca. De acuerdo a los informes dejados por los expedicionarios dando cuenta de los indios de Entre Ríos, sabemos que se tatuaban el rostro y brazos y se pintaban el cuerpo como anticipo del arte. Los hombres solían andar desnudos; las mujeres usaban una especie de túnica de algodón. Conocieron el arco, la flecha y la lanza. Cuando se introdujeron los caballos en tiempos de Hernandarias, se hicieron hábiles jinetes. Por su valentía sobresalieron los charrúas, calificados por un escritor como los "espartanos de América". Otras tribus fueron la de los chanás, lo timbúes, los manchados y los guaraníes.

Los yaros y los minuanos fueron los núcleos charrúas típicamente entrerriano. Los yaros ocuparon la costa del río Uruguay desde el Mocoretá hasta la actual ciudad de Concepción del Uruguay; los minuanos, el interior del territorio. Eran sumamente valientes Félix de Azara dijo: "ellos dieron más trabajo al ejército español y han hecho derramar más sangre que las tropas con que los incas del Perú y Moctezuma en Méjico pretendieron oponerse a la conquista de sus estados".

Los guaraníes parece fueron los últimos en llegar a nuestra provincia, ocupando el Delta del Paraná e islas frente a Diamante y Victoria Agricultores, se fijaron al suelo, construyendo mejores casas, superiores a las simples tolderías de los restantes indios. Con sus canoas cruzaron el Paraná y el Uruguay.

En general, los primitivos habitantes de Entre Ríos fueron extraordinariamente belicosos lo que determinará su exterminio por parte del español pero dejaron como veremos su herencia en el espíritu indómito del entrerriano. Su primitivismo no los apartó del arte cuya exteriorización ha quedado en las diferentes piezas que se encuentran preferentemente en el Museo de Entre Ríos de Ciencias Naturales

de la ciudad de Paraná (1).

División arqueológica del territorio entrerriano.

Hay una clásica división de Entre Ríos para su estudio desde el punto de vista arqueológico que corresponde al Profesor Antonio Serrano, en tres regiones principales y una secundaria. Las primeras cubren las tierras bajas comprendidas entre el Paraná y el Uruguay con abundantes materiales, en tanto que la secundaria compete a la parte central, con vestigios pobres los que se reducen a piedras de boleadoras pertenecientes a los charrúas que anduvieron en calidad de nómades.

Las tres regiones principales son: 1º) la Uruguaya-déltica, sobre el río Uruguay desde Salto Grande al norte hasta el Delta, incluyendo la costa bonaerense y parte de la República Oriental del Uruguay. De cultura similar a la paranaense, se diferencia la cerámica, muy simple.

El fondo de las piezas redondeadas y su decoración geométrica. 2º) La del Noreste que compete al ángulo respectivo de nuestra provincia La cerámica es pobre; fragmentos de piezas lisas siendo obra de los charrúas. 3º) La Paranaense caracterizada por los restos de un pueblo que ocupó islas y costas pantanosas del río Paraná. Fueron especialmente pescadores y cazadores. Su cerámica se impuso por su decoración zoomorfa, preferentemente cabecitas de loro. El destacado investigador desaparecido Víctor M. Badano los llamó ribereños plásticos, etno chaná-timbú. Entre las principales parcialidades de los chanás se destacaron los mocoretás en las costas e islas del departamento La Paz y los caletones ubicados en la márgenes del Feliciano.

En cuanto a los timbúes ocuparon ambos lados del Paraná en la zona de los departamentos de San Lorenzo en Santa Fe y Victoria en Entre Ríos.

Cerca de Diamante hubo otras tribus chanás. Ellos eran altos. López de Souza dijo: "se perforan las narices y en los agujeros traen metidos pedazos de cobre muy brillante".

Las grandes canoas tenían capacidad para cuarenta remeros. Practicaban la poligamia. Los gobernaba un cacique pero parece que en tiempos de guerra elegían un jefe militar.

Los chaná-timbú son pues los ribereños plásticos o ribereños

(1) V. MANUEL E. MACCHI, ALBERTO J. MASRAMÓN, Entre Ríos, Síntesis histórica (1520-1930), Paraná, Nueva Impresora, 1962, pp. 9 a 14

paranaenses cuya cultura y arte trataremos de esbozar preferentemente en este trabajo. De ahí, el objetivo de ubicarlos en el escenario de de sus actividades. Múltiples son los yacimientos arqueológicos que de ellos han podido localizarse. Siguiendo a Badano podemos citar: Puesto Cuartel, sobre el riacho Espinillo; Las Mulas, sobre el arroyo del mismo nombre, departamento La Paz; El Ombú, sobre el arroyo El Salado, departamento La Paz; Brazo Largo, arroyo frente a la ciudad de La Paz; El Morro, inmediaciones del Puerto Nuevo (Paraná); Victoria y Quinta La Floresta alrededores de Paraná, entre otros (1).

El arte primitivo.

El empleo de la palabra arte nos impulsa a definirlo. Ello resulta prácticamente imposible quizá porque evoluciona y con esto las ideas que le son anexas. Un notable esfuerzo por ordenar el estudio de esta ciencia fáctica ha inspirado al escritor Solano Peña Guzmán en escribir su "Ensayo de una teoría general del arte", Después de dar definiciones sobre arte y estética indica su criterio de clasificación artística adoptando con ciertas. variantes las de Hegel.

Otro problema es el de establecer el origen del arte. La fuente más simple parece ser la tendencia del hombre de reproducir lo que ve. Tiene como punto inicial de dar el parecido físico de lo que quiere reproducir. Nace el arte figurativo cuanto pinta con fuertes trazos su cara y su piel o al disfrazarse con la máscara del animal que imita con gritos y gesticulaciones. A estos estados emocionales, intuitivos está más sometido el hombre primitivo que nosotros. Por ello se afirma que esta fuerza creadora del arte es tan antigua como el hombre mismo. Hay autores que dan gran importancia además a la religión dentro del arte primitivo. De ahí que junto a la tendencia figurativa se puede apreciar desde los comienzos a esa raíz emocional, numínica, que ha sido siempre y lo es aún hoy, la fuente de las mayores creaciones del arte. La ciencia no puede precisar cuál de las dos fuerzas o raíces creadoras ha sido la primera

No hay que olvidar que el primitivo debió luchar contra un ambiente hostil. Estas preocupaciones, sentidas de manera angustiosa, llevaron al artista a estados numínicos al servicio propio de la tribu, de tal manera que el artista creador era el mago que expresaba su

(1) V VICTOR M. BADANO. El arte plástico de los ribereños paranaenses, Memorias del Museo de Entre Ríos, Paraná, Imprenta de la Provincia, 1958, pp. 31 a 36.

potencia a través de su obra de arte (1).

No se ha encontrado tampoco ningún pueblo desprovisto de creencias religiosas. De ahí la conexión entre el sentimiento religioso y el sentimiento estético.

Se puede observar una gradación en las formas artísticas dentro del sector primitivo. Stevens sostiene que "el arte primitivo es la forma del arte más sincera y pura que puede haber, en parte porque está inspirado profundamente por ideas religiosas y experiencias espirituales, y en parte porque es un arte enteramente natural".

Goethe cuando todavía se ignoraba el arte primitivo llegó a decir: "El arte discurrió mucho tiempo por un período formativo antes de ser bello, pero no por esto deja de ser un arte sincero y grandioso, a veces más sincero y grandioso que la belleza misma... Así el salvaje modela con rasgo aventurado, con formas horribles y colores vivos, su rostro, sus plumas y su cuerpo Pero dejad que estas imágenes estén constituidas por formas arbitrarias, pues aunque carezcan de proporción, tienen su sentido".

La profundidad del sabio nos llama a la reflexión sobre el proceso que el artista realiza al crear de la nada la obra de arte capaz de transmitir por insignificante que sea un mensaje espiritual a los demás hombres. Al enfrentar a los aborígenes de Entre Ríos, especialmente a los ribereños paranaenses, nos encontramos con varios de estos estadios del arte primitivo. Cuando los españoles los hallaron, no soñaron que junto al gran río, estos indígenas altivos y guerreros fueran capaces de crear formas estéticas para satisfacer las exigencias del espíritu.

El arte de la región Uruguaya déltica.

Parecería que esta cultura tres o cuatro siglos antes del descubrimiento ocupó casi toda la cuenca del Plata, el Paraná, el Uruguay gran parte de la República Oriental del Uruguay hasta el sur del Estado del Río Grande en el Brasil.

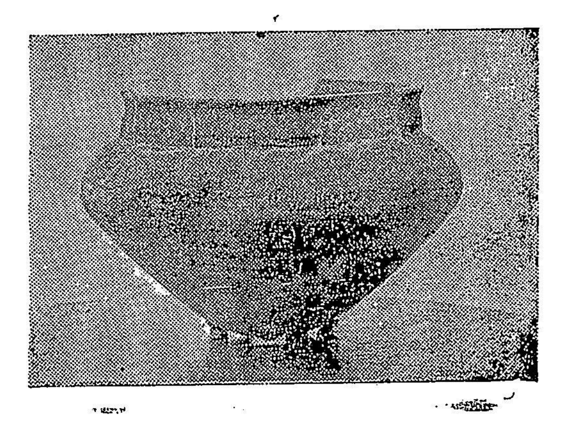
En la ciudad de Concepción del Uruguay el señor Andrés García dispone de un importantísimo Museo donde pueden apreciarse muchas de las muestras de alfarería que vienen a demostrar que se trata de la cultura más antigua de las históricas del litoral.

Las formas se caracterizan por ser sencillas. El señor García

(1) ALBERTO J. MASRAMON, La Cueva de Altamira, en Revista "SER", Concepción del Uruguay, Barbisan y Romero, 1965, IV, pág. 90.

ha encontrado, entre otras importantes piezas en los Médanos (Colón), una pequeña urna funeraria con decoración interna tipo guaraní, en Rincón de Landa departamento de Gualeguaychú. En ciertas ocasiones aparecen elementos zoomorfos como así también, alfarerías gruesas lo que debe interpretarse como influencia de los ribereños plásticos (1).

La más típica cerámica es de reborde liso, pero las hay de reborde dentado. Son de fondo más redondeado. A veces los bordes se ensanchan o reducen presentando la pieza un verdadero cuello. El grosor de las paredes depende del tamaño de la pieza. Hay recipientes pequeños de diez o quince centímetros de diámetro predominando los de treinta centímetros. En la región de Colón son frecuentes las guardas de líneas onduladas o de trazos rectos. El profesor Serrano manifiesta que "las guardas punteadas formando registros y series de figuras geométricas y los de trazos lineales caracterizan a esta cerámica (2).



Urna funeraria de la región Uruguaya-déltica de origen guaraní. Decorada con impresiones dígito y unguicular. Encontrada por el Señor Andrés García, sus hijos y el Profesor Miguel A. Gregori en Isla Rica, en el río Uruguay. (Gentileza del Sr. Gregori).

(1) V. ANTONIO SERRANO, Los tributarios del Río Uruguay, en Historia de la Nación Argentina, El Ateneo, Buenos Aires, 1939, I, pág. 470. Es lo que el distinguido estudioso denominara " cultura de vinculaciones paranaenses" en el año 1933.

(2) V. ANTONIO SERRANO, Los primitivos habitantes de Entre Ríos (O. C.) pág 42.

El predominio de estos adornos parecen tener su mayor porcentaje en la cerámica de Ibicuy. La pasta empleada por estos aborígenes es bastante homogénea aunque aparecen a veces restos de arena, de tiestos molidos usados como antiplásticos.

Los aborígenes de esta región mostraron sus condiciones artísticas hasta en el trabajo del hueso. Salvador Reinach sostiene que la industria es hija de la necesidad en tanto que el arte es producto del buen gusto. Cuando a un objeto a su papel utilitario se le añade un adorno, por insignificante que sea, adquiere ese valor estético. No pocas veces los adornos y utensilios de hueso han sido adornados con dibujos geométricos Las puntas de los arpones están hechas en pitones de ciervos con un agujero para pasar la cuerda. Se los puede comparar con los bastones de mando europeos como el encontrado por L. Mayor en Veyrier en el año 1833. El más importante es un mango procedente de Brazo Largo que se encuentra en el Museo de La Plata. Emplearon las valvas de moluscos para fabricar pequeños discos para collares y adornos y conocieron el cobre aunque no con fines estéticos.

De lo expuesto podemos considerar a todos estos restos como muestras de arte de mayor o menor grado porque gozamos en su fecundidad creadora. Su naturalismo, su expresión, son notas eternas, pese a su sencillez, contrarias a convencionalismos falsos y a rebuscadas expresiones de fuerza o de terror.

El arte de la región Nordeste.

Fueron sus portadores los indios charrúas. Es la cultura denominada por el profesor Serrano de "vinculaciones patagónicas", y que sin duda es más reciente que la Uruguaya-déltica. Poco podemos decir de su arte. Si consideramos al trabajo técnico de la piedra como tal podríamos hacer referencia de ello. Pero si le damos el sentido auténtico a la palabra arte poco nos resta decir de esta región.

Ningún documento habla de que los charrúas fueron alfareros. Sin embargo en los antiguos talleres líticos del Uruguay, entremezclados con residuos de armas aparece una alfarería primitiva. Es lisa. Su espesor, variable entre seis y doce milímetros. Son partes de recipientes pequeños globulados o semi esféricos

La técnica en el trabajo de la piedra -como expresión de industria-, de cantos rodados desvastados que origina un variado y rico conjunto de puntas de flechas, raspadores, cuchillos y punzones.

Pero lo más destacado es la presencia de dos placas decoradas en un estilo plectógeno. Nos hacen recordar las piedras grabadas por el hombre prehistórico de Gravr'lnis cuyo significado no se ha podido establecer todavía y que correspondería al epipaleolítico o mesolítico. Para un investigador de hoy que establece la correlación con la Patagonia, las placas grabadas de Mocoretá y Salto Grande "denuncian la existencia de un pueblo portador de un arte decorativo de superficie surgido de las técnicas del tejido (1).

El arte del interior del territorio.

Los hallazgos son esporádicos pero no orgánicos. No podemos pues dar una opinión definitiva Hay restos de una alfarería lisa. Se han encontrado trozos en Gualeguay y arroyo El Sauce cerca de Paraná.

El arte plástico de los Ribereños Paranaenses.

Al visitar el Museo de Entre Ríos de Ciencias Naturales de la ciudad de Paraná nos encontramos con la "Sala de Arqueología Víctor M. Badano". Se ha hecho con ello justiciero reconocimiento al distinguido maestro fallecido el 23 de junio de 1957, que conjuntamente con Antonio Serrano, Francisco de Aparicio y otros estudiosos, al conjugar sus fuerzas han dejado ese importante centro de investigación donde se concilia todo lo relativo a arqueología y paleontología de nuestra provincia.

Aquí nos encontramos con una importante colección de piezas pertenecientes a los ribereños paranaenses donde se puede constatar la significación del arte plástico. "Las tierras bajas del Paraná, entre más o menos la latitud de Corrientes hasta un poco más al sur del grado 33 -ha dicho Antonio Serrano-, constituyen el sector del Paraná medio. En él se desarrolla una forma cultural de caracteres similares a las del sector uruguayo déltico, pero con un desarrollo particular en la plástica decorativa de sus alfarerías, presencia de asas y mayor número de formas. A esta forma cultural se la ha llamado de los alfareros plásticos por la abundancia y logro artístico de las representaciones plásticas que adornan sus vasos ya como sim-

(1) V. ANTONIO SERRANO, Los primitivos habitantes de Entre Ríos (O. C.), pág. 102.

ples apéndices decorativos o como verdaderas asas" (1).

Las representaciones plásticas competen pues a la cultura de los ribereños paranaenses, etno chaná-timbú, cuyas tribus fueron: caracaraes, timbúes, corondas, colastinés, cayastás, quiloazas, mocoretáes, calchines y mepenes.

La obra de arte ceramista se caracteriza por la destreza en la forma de la figura y ornamentación. Las representaciones plásticas servían de asas a los recipientes Son verdaderas esculturas (cuya técnica podría compararse con la de los hombres del auriñaciense europeo a diferencia que son representaciones zoomorfas y no antropomorfas), cuya belleza contrasta con la pobreza de los vasos.

Los que más abundan son los de los psitácidos (loros) que los aborígenes prefirieron como modelos, quizá por razones totémicas.

Los tipos de representaciones plásticas pueden clasificarse en: a) huecas; b) macizas; c) cóncavas; d) siluetas; e) alfarerías gruesas, subdivididas en cilindriformes y campanuliformes.

Las huecas presentan asas zoomorfas huecas. En general son bien proporcionadas como las recortadas o siluetas, pero huecas, con sus paredes del mismo espesor que el recipiente Pueden ser horadadas en la parte que forman la boca del ave.

Las macizas son piezas compactas, siendo las representaciones plásticas mejor logradas.

Las cóncavas competen a recipientes de diversos tamaños, por lo general de quince centímetros de diámetro por diez centímetros de alto Hay algunas mayores que alcanzan a treinta centímetros de diámetro por veinticinco centímetros de alto.

Las siluetas son figuras recortadas en el borde del vaso. Un reborde sobresaliente de la pared del vaso fue recortado en figura de un animal, complementándose con impresiones punteadas.

La alfarería gruesa son piezas cuyo uso y significado se desconocen. Las campaniformes estan provistas de amplios orificios cuspidales; las cilindriformes, son totalmente abiertas.

Debemos insistir que fueron eximios artistas plásticos. Realizaron estos indios esculturas con representaciones zoomorfos y antropomorfas. Una de las que más nos ha llamado la atención en el Museo de Entre Ríos de Ciencias Naturales es un apéndice con representación plástica de psitácido, procedencia, cementerio El Ombú, Distrito Tacuaras, La Paz, descubierto por Serrano el 7 de febrero de 1925.

(1) ANTONIO SERRANO, Los pueblos y culturas indígenas del Litoral, Santa Fe, Castellví, 1955.

Otras asas representan peces, lo que habla de la importancia de la explotación del río Paraná y el culto que se hiciera a este género de vida. Hay piezas donde aparecen mamíferos sin determinar.

Víctor M. Badano ha estudiado exhaustivamente un ejemplar que presentara en el XXVII Congreso Internacional de Americanistas realizado en Paris en 1947. "La composición -dice- representa la cabeza de un loro sobre la que aparece montado un animal que, quizás, es un batracio. Las patas de este animal han sido modeladas sin solución de continuidad con el resto de la pieza. Las extremidades, con los dedos bien determinados, están representadas por surcos con incisiones escalonadas, hechas con presión rítmica sobre la pasta fresca. En este caso es indudable que la decoración incisa tiene valor representativo" (1).

La cerámica del Paraná puede ser lisa o decorada de guardas incisas El adorno consiste en franjas rojas de uno o dos centímetros aplicadas al borde del recipiente. Pueden ser en serie de franjas paralelas, o bien de una franja al margen y otras pequeñas verticales.

La incisa está integrada por guardas formadas por series lineales pero siempre realizadas con instrumento punzante o cortante.

Debemos insistir que lo que define a este arte son las asas con las representaciones de psitácidos por la forma magnífica con que el artista fijó los caracteres distintivos de esta familia de aves. Los loros tienen una actitud serena lograda con notable realismo, más aún si se tiene en cuenta que el modelador carecía de torno. La impecable proporción hasta en los detalles más insignificantes hablan del talento artístico de los autores.

Pero como ocurre en el arte epipaleolítico o mesolítico europeo donde la pintura sufre una abstracción o esquematización, también los artistas ribereños paranaenses llegan a eso, de tal suerte que a los psitácidos los reconocemos en un momento dado únicamente por el pico.

Los ribereños plásticos representaron también en las asas de sus recipientes figuras de ñandú, patos, lechuzas y serpientes y hasta caras humanas donde jamás falta la nariz la que está expresada con un relieve originado por la unión de los arcos superciliares. Comúnmente falta el mentón, no así el peinado que tuvo -según el Padre Lozano-, gran importancia.

(1) VICTOR M. BADANO, El arte plástico de los ribereños paranaenses (O. C.) pág. 51.



Loro, probablemente cotorra, lograda con extraordinario realismo. (Museo de Entre Ríos; Paraná).

El trabajo del hueso no difiere del ya estudiado para la región Uruguaya-déltica, aunque hay ausencia de decorados de motivos geométricos. Utilizaron colmillos perforados que usaron a manera de collares.

De lo expuesto, se deduce pues que los grandes loros de la región, inspiraron a los artistas del Río Paraná. Otro ejemplo -entre los tantos-, tiene un modelado ligeramente realista mientras la decoración solo cumple un papel ornamental. En las estilizaciones hay audacia, aunque se conservan los elementos esenciales de caracterización: el pico. Hay sin embargo una cabeza subglobular sin pico, suplido por un ligero levantamiento del borde del vaso con dos ojos de mirar expresivo, dándole carácter de lechuza.

Conclusiones.

Sintetizando, podemos hablar de un auténtico arte especialmente para los aborígenes ribereños del Paraná. Ellos no tuvieron más instrumentos que simples cañas, valvas para alisamiento, huesos de aves. No hay vestigios de aparatos especiales, como el torno para el modelamiento Dispusieron únicamente de las manos para ello y con intrumentos simplísimos para la decoración.

En lo que respecta al arte plástico de los ribereños paranaenses llega a asegurar Badano "no tiene igual en la Argentina pre y protohistórica". El que puede apreciar las muestras existentes en el Museo Histórico de Entre Ríos atestiguará que en las asas zoo y antropomorfas hay un ideal estético plenamente logrado. En la concepción mental hay una gran destreza técnica. No existe copia. Cada obra será similar pero no igual porque el artista ha puesto de sí su poder creador. Es un arte limpio, depurado, libre de todo recargo.

El arte está adherido al patrimonio cultural del que forma parte. El artista crea para él y para los demás; de ahí su mensaje. Dentro del primitivo para Stevens "es un arte enteramente natural; no tiene artimañas que pueden ser adquiridas por los indignos de de cultivarlo, ni recursos técnicos que puedan disfrazarse de obras inspiradas".

La sencillez del arte primitivo entrerriano nos sitúa en el campo del igual europeo donde las "venus auriñacienses" con sus formas esteatopigias suman su valor a las pinturas rupestres o al arte mueble.

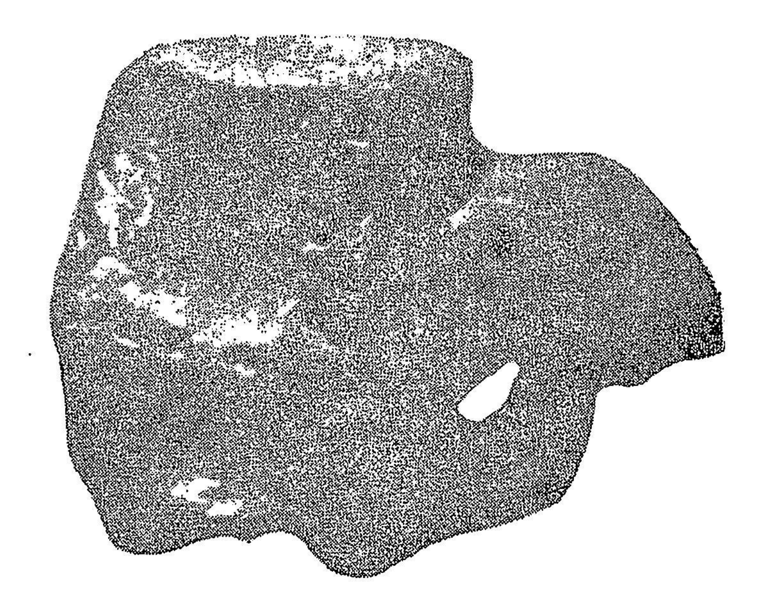
El espíritu indómito de nuestros aborígenes, su afán de lucha, no los apartó pues de las expresiones estéticas como queda expuesto.

Aun, en esa idiosincrasia indómita debemos ver la esencia de

libertad de nuestros mayores. Al decir del Dr. Pablo Mantegazza, sabio italiano que nos visitara en el siglo XIX, admirador del coraje entrerriano: "los indígenas indomables al yugo de la civilización fueron destruidos y desaparecieron de la faz de la tierra pero dejando su gota de sangre en la generación actual". Esto, sumado al elemento étnico español integrado para Entre Ríos por vascos y catalanes, explica nuestra posición viril en contra de los gobiernos centrales y en ocasiones autoritarias después de 1810 (1).

En suma: Entre Ríos, aparte de ser basamento de los ideales más puros del federalismo y de la libertad, atesora como herencia del nativo esas muestras artísticas que engalanan con su sencillez la pureza de un auténtico arte al eliminar lo subdiario para alcanzar la perfección propia de la gran jerarquía estética.

(1) V. ALBERTO J. MASRAMON, Las tendencias separatistas de Cataluña, en Presencia, nº 1, Instituto Nacional del Profesorado Secundario de Paraná, Paraná, 1963, pág. 129.



Estilización donde las formas han sido violentadas notablemente (arte esquematizado). (Museo de Entre Ríos, Paraná).

Trato amable

"Algo pueril pero muy natural"
Katherine Mansfield

Pongamos por caso esta circunstancia: un hombre y una (mujer
se enamoran. En la reunión las copas entrechocan
bajo el brillo de las luces llenas de dorado vino
y el escote de las mujeres luce como un alabastro curvado
elegantemente entre el humo del cigarrillo
y los vestidos negros que parecen fluir de las espaldas
desnudas de las damas, de los puños prolijos de los
hombres, es decir, un solo momento en que se rozan
en espejos superficiales, las mejillas que giran,
los cabellos como pájaros vibrantes, las manos
cerca.

Lo cierto es que aquella mujer y aquel hombre se acercan
(aunque la circunstancia cambie), se entremezclan,
conversan, alternan sus detalles y sus asperezas diversas.
Entonces ocurre lo previsto: el conocimiento
mutuo empieza a devorar las láminas que nos separan de (los demás,
el espíritu se abre hacia el otro con todo su cuerpo tenso,
los signos, empiezan a caer entre las páginas abiertas
de lo más oscuro y personal.
Nacemos en el otro en cada tarde, cuando los amantes
hacen tiempo en los bancos de la plaza y el día se apaga
entre las estatuas del poniente tiñendo de una luz verdosa a
la ciudad de Buenos Aires que esconde sus amores secretos.
Se nace a un mundo nuevo, se prolongan en el otro, por (ejemplo,
el momento en que vimos caer una estrella en el cielo de (nuestra infancia,
o el instante en que subimos por el declive de la plaza (San Martín
con el pecho abierto de dulzura
en los jacarandaes florecidos, o en el momento de estar (cada vez
más cerca en la intimidad abierta de los momentos perdidos.
Porque hay momentos perdidos, infinidad de momentos que se
desvanecen en la memoria como en un inmenso mar el (alga que flota a la deriva
como en la oscura noche el pájaro duerme en la fronda (oscura.
De esos momentos estamos formados en el otro
y el otro empieza a ser como uno mismo, con nuestros (repliegues,
nuestros gestos, nuestras hondonadas, ríos del alma

donde a veces la melancolía se pone reflejando el sauce
(sobre la superficie
nuestras esperanzas que nacen como un día luminoso,
la exaltación y también el miedo. Entonces sobrevienen las
(cartas,
esas hojas que uno se manda y que tienen desde la fecha
hasta la firma, una especie animal casi extinguida en cada
(letra
pero pronta a lanzarse como el tigre en celo sobre el otro,
una vez que abra el sobre, una vez que
rasgue el ángulo derecho con manos temblorosas. (Y aquí
intervienen inocentemente los carteros
con su polen de viento y alfabeto.)
Todo se va dando en estos dos seres. Hasta la música,
esa tumba secreta de una melodía, es el refugio común
de una misma apariencia que prende en las luciérnagas
(de la noche.
Los dos pechos habitan la música unos instantes, oboes,
violines, la orquesta toda en un contrapunto armonioso
que se detiene, prolonga unos silencios y luego fluye como
(una
cabellera densa, desatada sola en la noche,
mientras ellos
siguen con los ojos entrecerrados por la luz que parece
provenir de los brillantes instrumentos, de los metales en
(vaivén,
del director que a compás se mueve frente al círculo aquel
de donde proviene el momento de sonidos que choca contra
el espíritu de cada uno. Pero la onda se desdobla en
(cánticos,
parece acudir, a un doble llamado idéntico, o quizás no,
(quizá
uno solo reciba la música y la trasmita al otro que está
(tenso pero aguardando el mensaje.
Lo cierto es que aquellas dos personas, luego de encontrar-
se y amarse en el mundo, entre vidrieras que los reflejaron,
(entre
la gente que chocaba con dos cuerpos fuertemente unidos
(por un lazo invisible
en habitaciones con paredes cubiertas de grandes tapices
que reflejan la cacería del caballero saltando una valla en-
(tre árboles
bordados, y el cervatillo aquel corriendo con los ojos duros
(de miedo,
y la muchacha aquella, recostada en la orilla de un arroyo
(bello pero quizá un poco demasiado triste,
lo cierto es que aquellos dos seres, luego de haber vivido
días enteros en la contemplación, en la riqueza del otro,
en la intimidad donde todo se disuelve, arde, vuelve a
(crecer,
se despide y regresa,

se separan por circunstancias no del todo claras
inciertas a lo mejor, o no válidas en ese momento, pero lo
(exacto es
que se separan. Vuelven cada uno por su lado a la ima-
(gen de antes.
Como sombras que mueren en los rincones cuando el sol
(declina o los durmientes
se recuestan ya cansados, como sombras que abandonan
su persona y se arremansan en el olvido.
como el silencio cuando la música se apaga, o los pájaros
(duermen en la noche,
volvieron cada uno a su persona de antes. Se sintieron libera-
(dos
al principio, aunque extraños de haber sido antiguamente
(dos en cada cosa.
Se sintieron taciturnos en algunos momentos o cuando es-
(cucharon el llamado incesante
de un teléfono que sonaba como antes.
Pero al final los días primero, los meses después y ya los años
fueron cubriendo de polvo las flores secas, los rostros ajados,
las tazas de té olvidadas en sus cofres entre cucharillas de
(metal brillante pero sin uso casi;
se produjo en ellos una especie de caparazón gris, dura, opa-
(ca,
una caparazón de animales viejos prehistóricos y casi apa-
gados. Se produjo en ellos una pequeña fisura que se fue
(agrandando
hasta formar una imagen que cubría las paredes, los mu-
(ros, los rascacielos.
¡Qué hondos quedaron los huecos de la ausencia! ¡Qué de
(cosas ocurrieron
desde entonces en los ojos de ambos! La mujer y el hombre
(cambiaron sus nombres,
se arrepintieron de otras pérdidas, de otras tardes. Pero la
vida los fue cambiando, dándoles otros nombres, otros ros-
tros, otros reinos, otros vestidos, otros gustos, otras palabras.
(Ella se reía antes así, y sus dientes parecían gustar
la roja hondura de los labios, él, tenía el cigarrillo entre
(sus dedos
¿de qué manera particular?). Lo cierto digo, que aquel
(hombre
y aquella mujer
se olvidaron.

Hasta que un día se encontraron de nuevo, había pasado
(mucho tiempo es claro
sin embargo tomaron el té como buenos amigos, hablaron,
se contaron cosas, tantas cosas que habían ocurrido desde
(la separación,
se miraron a los ojos como antes, creo que aún se tomaron
(de las manos como antes,
pero como el sortilegio estaba roto, destruído,

aquella mujer y aquel hombre estuvieron esa tarde en aque-
(lla confitería
tan distantes, tan cambiados, tan solos y tan absurdamente
(complejos,
y aunque se trataron con una amabilidad
casi genuina, con una amabilidad
plena de cortesía,
no volvieron a verse
nunca más.

ALFREDO VEIRAVÉ
Resistencia (Chaco) - 1967

LA GUERRA DEL PARAGUAY Y SU REPERCUSION EN ENTRE RIOS

por SARA ELENA BRUCHEZ

I.- Antecedentes.

La guerra del Paraguay que, desde 1865 hasta 1870, convulsionó a los cuatro países de la cuenca del Plata y conmovió a la América toda, tuvo profundas causas que se remontan a la época en que España y Portugal pleiteaban en torno a la posesión de las nuevas tierras,

Sabido es el interés que Portugal demostró desde un principio por extender sus límites hasta el Río de la Plata. En su política expansionista, Portugal pretendía zonas apropiadas para el fomento de la ganadería y la agricultura así como dominar la navegación de los ríos tributarios del Plata para asegurar la salida de productos de una amplia zona brasileña.

En efecto, gran parte del Brasil se encuentra en una zona tórrida no apta para los cultivos y la cría de ganado y esa falta de productos básicos para la alimentación hacía que su economía fuese subsidiaria de Europa y de los Estados Unidos. La mayor parte de la carne que se consumía en Brasil provenía, pacíficamente o por la fuerza, de la Banda Oriental. Además, según Alberdi, las comunicaciones de Motto Grosso con Río de Janeiro eran más largas y dificultosas que una travesía de América a Europa.

Por lo tanto, dominar el curso superior de los Ríos Paraná y Paraguay se imponía para dar salida rápida a sus productos tropicales y obtener, a su vez, lo elemental para su subsistencia. Esto, siempre que se contara con la libertad de los afluentes del Plata, franquicia que le fue negada en muchas oportunidades por las

potencias ribereñas. Lo más seguro era trasladar su centro político a la cuenca del Plata, lo que explica su ingerencia en la Banda Oriental, ingerencia que se realizará paulatinamente hasta neutralizarla, en 1828, con su independencia.

Para la concreción de estos propósitos tanto Portugal como Brasil contaron con la protección de Inglaterra que persiguió distintos objetivos, en apariencia, según la época. Cuando apoyó a Portugal buscaba burlar las restricciones monopolistas españolas para realizar un activo contrabando a través de la Colonia del Sacramento y cuando lo hizo con Brasil pretendía alejar la tutela argentina del puerto de Montevideo al propiciar la segregación de la Banda Oriental, Precisamente el agente inglés Lord Ponsomby, que actuó como mediador en las conversaciones que culminaron con la independencia oriental, había sido enviado para afianzar el comercio inglés en el Río de la Plata y promover el establecimiento de dos puertos rivales que permitieran a la Gran Bretaña comerciar con el que ofreciera mayor ventaja,

Cuando en 1863 Venancio Flores sublevó la campaña oriental contra el gobierno blanco, con manifiesto apoyo brasileño y disimulado estímulo del gobierno argentino, Paraguay, directamente interesado en la situación, terció en el conflicto.

Para Paraguay era de vital importancia mantener el "statu quo" pues la existencia de un vecino muy poderoso significaba romper el equilibrio del Plata y una amenaza a su soberanía. Este pequeño país era una espina clavada en el costado del Imperio pues su posición geográfica era un incentivo permanente para la conquista, al dominar el curso superior de los afluentes del Plata. Si el gobierno paraguayo negaba, como ocurrió repetidas veces, la libertad de navegación, la zona de Matto Grosso se ahogaba económicamente. Este viejo problema de la libertad fluvial que agitó constantemente a los países del Plata tuvo importancia menos decisiva, después de la guerra, con el establecimiento del ferrocarril.

Cuando el Canciller argentino se trasladó a la Banda Oriental acompañado del Ministro inglés Thornton para sentar las bases de la paz en el convulsionado territorio cumplió, además, una misión extra protocolar al reunirse con el enviado imperial Saraiva y con Flores. Entre ellos quedó sellada una alianza para oponerla al presunto acuerdo que se rumoreaba habían concertado los blancos y paraguayos con el General Urquiza. A pesar del secreto mantenido "la más completa reserva es requerida para el éxito,-decía Elizalde a Mitre- por causas que ni a escribir me atrevo", las conversaciones de Punta del Rosario significaron el compromiso de la Triple Alianza que se

protocolizaría en Buenos Aires el 1° de mayo de 1865.

Pero cuando los ejércitos brasileños cruzaron la frontera e invadieron la Banda Oriental, en un movimiento combinado con la flota que operaba en el Río Uruguay para procurar ayuda a Flores, Paraguay sintió amenazada su seguridad y declaró rotas sus relaciones con el imperio.

El acontecimiento fue recibido con diversas muestras de regocijo por parte de los blancos orientales no así por la prensa porteña que no disimulaba sus simpatías por el Imperio y calificaba a López con los peores epítetos.

Iniciadas las hostilidades y como las zonas limítrofes, por sus características geográficas y falta de población, constituían un impedimento para las operaciones, ambos beligerantes decidieron solicitar al gobierno argentino permiso de tránsito para sus tropas por la provincia de Corrientes. Solano López invoca antecedentes como los que, en situaciones similares, se habían otorgado a Brasil para pasar por territorio argentino con sus escuadras y ejércitos. Mitre no accede y aduce para ello la declarada neutralidad argentina en la emergencia y en salvaguarda de la paz e integridad del territorio que se convertiría, de lo contrario, en teatro de cruenta lucha con las consecuencias fáciles de prever.

Sin embargo esta neutralidad escondía beligerancia en la actuación de sus ministros Elizalde y Gelly. Ambos protegían a los agentes brasileños residentes en Corrientes y pusieron a su disposición, para enviar la correspondencia con mayor seguridad y prontitud, el barco argentino "El Espigador".

La negativa argentina a la solicitud paraguaya produjo la reacción de este país que rompió sus relaciones con la Argentina el 29 de marzo de 1865. Pocos días después, el 13 de abril, atacó dos barcos argentinos fondeados en el puerto de Corrientes.

De inmediato se dieron las formalidades legales del tratado de la Triple Alianza firmado por representantes de los gobiernos argentino, uruguayo y brasileño que, en esa forma, comprometían una acción conjunta contra el gobierno del Paraguay. La jefatura de los ejércitos aliados se concedió al Presidente argentino quien con ilimitado optimismo declaró: "En 24 horas al cuartel, en quince días a Corrientes, en tres meses a la Asunción".

Pero ya antes de la agresión paraguaya Elizalde, que no podía disimular su euforia belicista manifestaba a Balcarce "...Esta guerra si viene será muy benéfica a la República Argentina bajo todos los

aspectos. Será corta, se gastará poco..." (1)

No previó el gobierno argentino las enormes dificultades y las profundas resistencias que esa guerra acarrearía.

Guerra inútil. Cinco largos años de duros sacrificios dieron resultados altamente negativos al país. El presidente Mitre debió cerrar el ciclo de una administración progresista para encarar la dirección de la guerra y al margen de los operaciones bélicas debió soportar choques con sus aliados, innumerables problemas internos que le obligaron a distraer fuerzas para contener las últimas montoneras, críticas de sus adversarios, combates de la prensa, desmoralización de sus partidarios ante la prolongación de las hostilidades, pestes e incontables víctimas.

Tanto sacrificio se llevó a cabo para que la Argentina proclamara con énfasis, en una declaración sin precedentes "la victoria no da derechos".

II. Reacciones contra la guerra.

En los comienzos de la guerra el reclutamiento en el interior se realizó sin mayores resistencias pues se creía que la misma sería contra Mitre y el Brasil.

Pero las voces más representativas del partido federal condenan por entonces la política exterior del gobierno y esclarecen a la población.

La prensa opositora lanza su voz de alarma y enfrenta a "El Nacional" y "La Tribuna", publicaciones oficialistas. "El Semanario", órgano del gobierno paraguayo, circulaba por el norte del país y denunciaba los fines de la Triple Alianza al tiempo que atacaba a Mitre y al Imperio. En el mismo sentido se expresaban "El Independiente" de Corrientes dirigido por Juan José Soto y "El Diario" de Rosario por Federico de la Barra, ambos subvencionados por el gobierno paraguayo.

Pero sin duda, los ataques más incisivos, escritos con la serenidad que da la distancia, provenían de Alberdi desde París. Sus folletos se distribuían con largueza y en alguna oportunidad el gobierno mandó comprar los últimos ejemplares para evitar su lectura.

Pronto la guerra deviene tan impopular que Mitre, con grandes esfuerzos, logra reunir combatientes. Muchos de ellos en forma compulsiva como demuestra este recibo firmado por un herrero: "Recibí de la Tesorería de la Provincia la suma de cuarenta pesos bolivianos

(1) Cfr. JORGE MAYER "Alberdi y su tiempo", de Elizalde a Balcarce, 10, de abril de 1865, p. 693.

por la construcción de 200 grillos para los voluntarios catamarqueños a la guerra del Paraguay". (2)

Los criminales eran sacados de las cárceles para enviarlos al ejército: "... Después de haberlo prendido seguro...lo mandé poner en el cepo, en donde permaneció hasta hoy que lo hé agregado a los presos que entregué al Capitán Vera pa. agregar al contingente" (3)

O se los reclutaba entre los elementos más indeseables de la población: "...Tengo orden de S. E. el Señor Capitán Gral. de tomar hombres para el contingente que debe mandarse al Ejército, y como estos deben ser de aquellos que sus vicios, araganería los hacen menos necesarios, me permito rogarle que como mejor conocedor de ellos me mande una relación de los que haya con esas condiciones en ese Establecimiento ó sus cercanías, para mandarlos tomar luego que sea oportuno .."(4)

Los batallones salteños "que parecía iban a ser la excepción de los contingentes que nos han enviado las provincias" (5) se amotinan y desembarcan en el Chaco.

En Entre Ríos la contienda es recibida con apatía y frialdad y aun con hostilidad ya que no se la ve más que como una "guerra mitrista". Esa psicosis provocará la sublevación de los contingentes entrerrianos en Basualdo. El General Urquiza, impotente para restablecer el orden en los ejércitos que por primera vez desacataban su autoridad, procedió a licenciarlos. Poco después el hecho se repite en Toledo porque "si no he vencido la opinión, la he violentado", son sus palabras.

Si bien es cierto que las deserciones fueron actitudes corrientes, aun en las luchas por la independencia, las producidas en esta época

(2) Cfr. ALFREDO GARGARO, "Antecedentes de la Guerra del Paraguay y reacciones en las provincias" en Trabajos y Comunicaciones, Universidad Nacional de la Plata, p. 91.

(3) de José A. de Urquiza a Justo J. de Urquiza, Uruguay, 26 de agosto de 1866, Archivo del Palacio San José, Carp. Nº 228. C. 17, Div. Política Serie: Guerra; Legajo: Del Paraguay.

(4) de José A. de Urquiza a José Balestrín, Uruguay, 14 de Noviembre de 1866, Archivo del Palacio San José, Carp. Nº 228, C. 17 Div, Política; Serie Guerra; Legajo: Del Paraguay

(5) de Mitre a Gelly y Obes, Concordia, Julio de 1865, Archivo del Gral. Mitre, T, III, p. 108.

adquirieron el carácter de sublevaciones en masa.

Por eso, si los esfuerzos realizados por el gobierno no tuvieron eco en la población del interior, mucho menos contribuyeron a cimentar la unidad nacional, como dijera Mitre. La unidad se obtuvo con posterioridad, al lograrse la paz y el afianzamiento de las instituciones, al adecuarse las estructuras económicas al imperativo de la época, al promoverse la inmigración europea, ansiosa de trabajo y ajena a las tradicionales luchas partidistas. La unidad se obtuvo lenta pero firmemente al cumplirse los objetivos de la Constitución Nacional.

III. Actitud del General Urquiza ante el conflicto.

Si la guerra es impopular en el interior, esa impopularidad se acentúa en el litoral donde los federales hacen causa común con los blancos orientales y con los paraguayos ante enemigos tradicionales; porteños, colorados y brasileños.

La figura decisiva en el conflicto es, sin lugar a dudas, el General Urquiza, de indiscutido prestigio en el interior y de gravitación permanente en los problemas litoraleños, de la Banda Oriental y del Paraguay.

Mitre cuenta con su concurso pues, por saberlo de gran predicamento, tornaría menos resistido el conflicto. Además, las operaciones militares exigían el cruce de las tropas por la provincia de Entre Ríos que en ninguna forma podía convertirse en un medio hostil, sin contar con el abastecimiento de caballada que sólo ella podía facilitar. "Esa provincia tiene que ser la despensa de nuestro ejército en toda la presente guerra" (6) escribía el vicepresidente. Por lo tanto, su participación era imperiosa para lograr el triunfo.

En lo que respecta al Paraguay el jefe entrerriano, en diversas ocasiones, había dado muestras de simpatía hacia su política y sus gobernantes.

Cuando en 1859 Francisco Solano López medió en la guerra civil que culminó con la firma del Pacto de San José de Flores, el General Urquiza en reconocimiento por su gestión y en prueba de amistad le obsequia la espada victoriosa de Cepeda. A su vez, este último actuó también como mediador "oficioso y pacífico" en el conflicto suscitado con los Estados Unidos y evitó, con su intervención, una segura guerra entre esos dos países.

(6) de Marcos Paz a Bartolomé Mitre Buenos Aires, 13 de diciembre de 1865, Archivo del General Mitre, T. V, p. 413.

En lo que a la Banda Oriental se refiere, las interminables luchas entre unitarios y federales o blancos y colorados no tuvieron fronteras y así se vio, a través del tiempo, una permanente emigración cruzar el río y establecerse ora en Entre Ríos, ora en territorio oriental.

Por eso no es de extrañar que los problemas políticos del Uruguay repercutieran en la vecina orilla como aconteció con la invasión de Flores y el ataque a Paysandú.

El General Urquiza, tan vinculado a la actualidad uruguaya, no podía permanecer insensible ante los graves sucesos que se registraban en la Banda Oriental. Inició, sin éxito, gestiones de paz para restablecer el orden. Agotados los medios conciliatorios alentó y ayudó a los blancos aunque no en forma pública. Se ha tratado de subestimar este apoyo hasta llegar a afirmarse con mucha ligereza que los traicionó por venalidad.

Sin embargo su solidaridad con el gobierno de Montevideo, en la emergencia, queda debidamente aclarada con la lectura de la correspondencia del sacerdote Ereño, emigrado oriental y personaje influyente en el Palacio San José, que así explica el auxilio prestado: 'Tenemos mucho conseguido del General Urquiza; nos permite pasar jefes, oficiales, tropas y cuantos caballos podamos" (7). Y en otra carta: "En estos momentos ha estado el coronel Navarrito de Nogoyá, mandado por el general Urquiza, y he quedado conforme con la compra de caballos" (8).

Refiriéndose al aporte humano, agrega Domingo Ereño: "El Coronel Telmo López, hijo del general Don Estanislao, con varios jefes y oficiales pasa a Paysandú a prestar servicios al gobierno Oriental .. Pasa también el coronel Waldino Urquiza con fuerzas..." (9). Este último al cruzar el río había reunido cerca de 500 hombres.

Agentes uruguayos incitan a Urquiza a pronunciarse abiertamente en favor del gobierno blanco; "V. E. tendrá la bondad de decirme, privada y muy reservadamente cuándo y hasta dónde y de qué manera V. E. podrá auxiliar la noble empresa de reducir al Brasil al

(7) J. M. FERNANDEZ SALDAÑA, "Militares argentinos al servicio del gobierno uruguayo en la contienda 1863/65", en "La Prensa", 7 de Julio de 1935.

(8) Ibidem

(9) Ibidem.

respeto de pueblos libres, independientes y soberanos" (10).

Y nuevamente el cura Ereño le escribe: "La indignación es general, todos claman otra vez porque V. E. sea el salvador del Río de la Plata, y a las órdenes de V. E. he de ir con un fusil si es preciso. (11)

No faltaron tampoco los agentes paraguayos que iban y venían a San José. Se hablaba, como un hecho, del pronunciamiento de Urquiza contra Mitre y de su posterior alianza con Paraguay para defender la Banda Oriental, o de la separación de Entre Ríos y Corrientes que se unirían, en la eventualidad, a Paraguay y Uruguay. Corrían los más variados rumores sobre las consecuencias del levantamiento del jefe entrerriano, pero éste se mantiene expectante y el pronunciamiento anhelado no se produce.

Tal vez su natural simpatía de partido le haya hechoalentar esperanzas a sus amigos y correligionarios pero ese estado de ánimo no se concretó en actos de rebeldía. Por el contrario, su correspondencia con Mitre nos revela su subordinación al gobierno nacional y su lealtad a la causa de la Nación. De haberlo querido, fácil le hubiera sido torcer el rumbo de los acontecimientos e incluso arrebatar a Mitre la conducción política del país.

Para sus amigos se repite la traición de Pavón. Los localismos agudizados por viejas luchas y caudillos pequeños no ven claro. No ven que en Pavón ha muerto el caudillo y ha nacido el gran estadista. No se comprende al estadista que renuncia a sus ambiciones políticas para lograr la tan ansiada unión nacional, al estadista que renuncia a sus simpatías partidarias para evitar la guerra civil, a un estadista, en fin, que se escuda en la ley y no en el coraje de las montoneras. "...Yo soy un jefe de la Nación -dice- que me he sacrificado por establecer con toda su fuerza y en todo su vigor la ley; y no vendría a oscurecer mis servicios con el injusto dictado de rebelde, que es lo que en justicia se me daría, si yo no fuera consecuente con los principios que rigen a mi país. No quiero decir por esto que como hombre haya perdido el derecho de simpatizar con una causa más que con otra; pero faltar a mis deberes, esto jamás, mi buen amigo" (12)

(10) Cfr. EFRAIN CARDOZO, "El Imperio del Brasil y el Río de la Plata", de Sagastume a Urquiza, 6 de setiembre de 1864.

(11) Cfr. EFRAIN CARDOZO, Ob. cit., de Ereño a Urquiza, 31 de Agosto de 1864.

(12) Cfr. LUIS B. CALDERON "Urquiza", de Urquiza a Ereño, 14 de diciembre de 1864.

Y con esta actitud, el militar triunfante en múltiples batallas dio a la posteridad la mejor lección de acatamiento a la ley y a los poderes públicos.

Los agentes paraguayos que tampoco pudieron comprometer la espada del vencedor de Caseros buscaron la complicidad de sus principales colaboradores y ayudantes: López Jordán, Virasoro, Felipe Varela y a unos o a otros se los ha designado como culpables de las deserciones de Basualdo y Toledo, cuando sólo hay que atribuirlo al enganche poco menos que forzoso y a la supervivencia de resabios localistas que no se adaptaban a la nueva postura del señor de San José.

V- Acusaciones a Urquiza

La actitud asumida por el General Urquiza en Pavón y la conducta pública que mantuvo desde entonces fue considerada en el litoral como claudicante y su prestigio comenzó a declinar en forma manifiesta hasta que las complicaciones internacionales contribuyeron a separar, aún más, a la opinión pública del jefe entrerriano para desembocar en los trágicos sucesos de abril de 1870.

El desgraciado conflicto con el Paraguay, precedido de la revolución florista en la Banda Oriental acentuó los desencuentros a que nos hemos referido y apresuró el desenlace de la tragedia.

La política para unos vacilante y para otros prudente del jefe entrerriano desata las iras de los que hasta ayer habían sido sus colaboradores.

La acusación más grave que recibe es la de que supo aprovechar la ocasión para lograr el aumento de su fortuna personal con la provisión de caballada para el ejército aliado "Para qué ha dado tres batallas? Caseros para ganar la presidencia, Cepeda para ganar una fortuna, Pavón para asegurarla", decía Alberdi. Y la acusación corre, aumentada, por obra de los que se consideran defraudados, sino traicionados.

En efecto, el General Urquiza intervino por su cuenta o por terceros en la venta de ganados para el ejército. Puede afirmarse que la venta de caballos representó un pingüe negocio para los abastecedores y en el caso particular del General Urquiza una de las tantas operaciones mercantiles ya que sus actividades particulares, desde la juventud, giraban en torno a los negocios. Cuando comenzó su carrera política sus bienes eran considerables y fueron en continuo aumento por especulaciones felices y por evolución del capital invertido sin que en ningún momento tratara de capitalizar en

su beneficio los vaivenes políticos para aumentar y consolidar su posición económica. (13)

Los autores que han puesto especial énfasis en denunciar estos hechos para explicar la defección de Urquiza del partido federal omiten las importantes donaciones o adelantos hechos en la emergencia. A Nogoyá encarga 1400 caballos para el ejército nacional y agrega "No tengo yo otro interés al proporcionarle el dinero y mandar los caballos gratis, que servir al Presidente de la República..." (14) O préstamos sin interés como en esta orden dada a uno de sus secretarios "Al portador de la presente, le entregará doscientos cincuenta onzas de oro para la compra de caballos para el Ejército Nacional... sin interés alguno y solo por servir a mi amigo el Presidente de la Rpca...." (15)

En el Archivo del Palacio San José, residencia particular del Organizador, abundan los documentos del mismo tenor: "Entregará V. al Coronel Campos, portador de la presente **trescientas onzas de oro** que le proporciono sin interés ninguno pa. la compra de caballos que me ha pedido el Exmo. Presidente de la Rpca. Como mi deseo es únicamente servir al señor General en Jefe, no solo no quiero cobrar interés de ese dinero si no, que las utilidades serán en beneficio del citado Coronel Campos..."(16)

Además, era firme su posición contraria a la guerra y es el mismo Elizalde, Ministro de Relaciones Exteriores quien se encarga de hacer conocer sus deseos de paz "...Yo he visto en la nota del general Urquiza algo que me revela una tendencia a negociación de paz Esto es preciso combatirlo si se inicia. Nuestras conveniencias y el tratado nos lo impiden..." (17)

Por eso es absurdo suponer y aún más afirmar que la inactividad de Urquiza en el conflicto fue provocada por intereses tan subalternos como el de acrecentar su patrimonio.

(13) Cfr. MANUEL E. MACCHI, "Urquiza, última etapa". Santa Fe, 1955.

(14) de Justo José de Urquiza a Manuel Navarro, San Jose, 19 de mayo de 1866, Archivo del General Mitre, T. IV, p. 214.

(15) de Justo José de Urquiza a Mariano Martinez, San José, 23 de mayo de 1866, Archivo del Palacio San José, C. 17, M. 4.

(16) de Justo J. de Urquiza a Mariano Martinez, San José, 14 de marzo de 1866, Archivo del Palacio San José, C. 17, M. 4.

(17) de Rufino de Elizalde a Bartolomé Mitre, Buenos Aires, 27 de julio de 1865, Archivo del General Mitre, T. V., p. 72.

V. Hacia la tragedia

Ya en los últimos años de la contienda la oposición al Vencedor de Caseros se agudiza y se vuelve más virulenta. La campaña desatada por la prensa se traduce en agravios. Las resistencias latentes se manifiestan en acusaciones anónimas y en una de ellas, del 1o de enero de 1869, anticipan la tragedia "...El hombre aquel que fue de ntro. partido, es ahora solo partidario de sus pinguez intereses: tiene razón, el es la patria, el es todo... ya se ve que nada se puede esperar del Gral. Urquiza... Solano López no lo quiere: Mitre no lo quiere: el Brasil no lo quiere: los Colorados no lo quieren: los Blancos y los Correntinos desencantados. De suyo va á venir al suelo..." (18)

Y de inmediato comienzan los rumores de asesinato. Pocos días despues, el 19 de enero, Manuel Navarro le advierte desde Nogoyá sobre lo que traidores y asesinos traman sobre su persona y le recomienda que no se fíe de "infinidad de supuestos amigos" (19) y desde Buenos Aires, haciéndose eco de los mismos rumores le escriben: "...Le agradecería me dijera algo sobre lo mucho que por aquí se miente con respecto a que an intentado asecinar a V. E.... con mas generalidad se dice que los asecinos son Orientales, de los mismos de Flores y del Padre Coox que toman por pretesto que V. E. no los deja invadir el territorio Oriental..." (20)

Pero el viejo caudillo hace oídos sordos a las advertencias y confiado responde "Por lo que respecta a lo que dice de asesinato a mi persona, desprecio altamente y como lo merecen esos ingratos. Pierda V. cuidado y esté tranquilo que nada han de hacer y además tengo presente aquel adagio que dice "infeliz del que no conoce ingratos". (21)

(18) atribuido a Angel Plaza Montero, 1 de enero de 1869. Archivo General de la Nación, Archivo Urquiza, Documentación donada, C. 7 A 14, No 6-5.

(19) de Manuel Navarro a Justo J. de Urquiza, Nogoyá, 19 de enero de 1869, Archivo General de la Nación, Arch. Urquiza, Documentación donada, C. 7, A. 14, No 6-5.

(20) de José M. Soto a Justo José de Urquiza, Buenos Aires, 4 de febrero de 1869, Archivo General de la Nación, Arch. Urquiza, Documentación donada, C. 7, A. 14, No 6-5.

(21) de Justo José de Urquiza a Nicasio Borges, "Urquiza presentía la traición y el asesinato", J. M. SALDAÑA, en "La Prensa".1935.

El 1o de marzo del año siguiente púsose término a la contienda con la heroica muerte de Francisco Solano López en Cerro-Corá, último reducto de la defensa paraguaya. Un mes más tarde, el 11 de abril, caía bajo el puñal asesino el Organizador de la Nación, víctima gloriosa que con su vida pagó el duro tributo a la unidad nacional.

Por eso conviene recordar aquellas palabras que escribiera a Mitre después de la reconciliación de Pavón: "...Debo concluir siempre manifestando á V. E. mis votos por que le sea dado llevar á cabo la obra de la reorganización venciendo las resistencias que siempre crian las malas pasiones y las dificultades inherentes siempre á los grandes hechos..." (22)

(22) de Justo José de Urquiza a Bartolomé Mitre, Archivo del Museo Mitre Gobierno de Buenos Aires y provisorio de la Nación, Caja No 32, No 9567, 3 de agosto de 1862.

PAUL CLAUDEL A LA LUZ DE PAUL CLAUDEL

por SUSANA GIQUEAUX

Ninguna juventud más desvalida que la de Claudel lanzado a las calles de París desde el corazón de la provincia al terminar el siglo pasado. Muy niño vio morir a su abuelo y tuvo precozmente el recuerdo de la muerte, la obsesión de la muerte. En sus "Memorias Improvisadas" habla de un sentimiento de abandono, nada parece ligarlo a una familia que se creía superior a todo lo demás pero en cuyo seno reinaba, en vez de armonía un "orgullo salvaje y huraño" (1). Con su primera comunión terminó su infancia y sus prácticas religiosas; además la lectura prematura de los autores del momento, Hugo, Zola, Renan, le dieron "una visión desesperada del mundo que no comunica a nadie" (2)

Estaba solo y desesperado en París, "en una ausencia total de consejo y de guía", en "la soledad más absoluta", (1)

Heme aquí
imbécil, ignorante,
hombre nuevo ante las cosas desconocidas...
Oh ser nuevo: Quién eres tú? Qué haces? (3)

grita en Tête d'Or (Cabeza de oro) el primero de sus dramas y podría gritar sin fin. Es el clamor del desconcierto de un ser que no sabe para qué ha nacido, que no sabe en qué emplear sus fuerzas, ni hacia dónde dirigir sus pasos en un mundo materialista y mecánico, engendrado por la fe en la ciencia todopoderosa de ese momento.

El joven comprende muy pronto que los conocimientos no cumplen sus promesas. A pesar de un primer premio que le entregó Renán en el Liceo Louis le Grand al concluir su bachillerato, se dice

instruido " con la sabiduría del tambor" (3) y proclama que "los libros están ebrios" (3).

Pero en este cielo sombrío brillaron de pronto Las Iluminaciones de Rimbaud En el muchacho solitario y separado, algunos fragmentos de esa obra publicados en la revista Vogue, conmovieron el orden sobre el cual se apoyaba. Un mundo desconocido se abría ante él porque encontró en Rimbaud, no al maestro, sino a un padre cuya influencia seminal -así la llamó- depositó en las profundidades de su alma el impulso esencial por el cual iba a nacer de nuevo. Acababa de tener la revelación de lo sobrenatural.

Su joven corazón dividido entre la desesperación y la violenta rebeldía acababa de hallar en Rimbaud las fuentes verdaderamente nutricias y quedó preparado para un acontecimiento más considerable aún.

Esto ocurrió el 25 de diciembre de 1886 cuando asistía al oficio religioso de Notre Dame de París. Empezaba a escribir entonces -ha contado él mismo- y sólo buscaba en el esplendor de las ceremonias una suerte de excitación, un choque espiritual que le diera motivo para su trabajo. En ese estado de ánimo asistió a misa y luego no teniendo nada que hacer volvió para el oficio vespertino. En ese momento un coro de niños y jóvenes revestidos de sus hábitos blancos entonaba lo que después supo que era el Magnificat. Estaba de pie cerca del segundo pilar a la entrada del coro, a derecha de la sacristía cuando se produjo el acontecimiento que iba a dominar toda su vida: "en un instante mi corazón fue conmovido y creí. Creí con tal fuerza de adhesión, con tal elevación de todo mi ser, con una convicción tan poderosa, con una certidumbre que no dejaba lugar a ninguna duda, que desde entonces, todos los libros, todos los razonamientos, todos los azares de una vida agitada no han podido conmover mi fe, ni a decir verdad mellarla. Tuve de pronto el sentimiento desgarrador de la inocencia, de la eterna infancia de Dios, una revelación inefable". (4)

Más de medio siglo después, cuando en 1951-52 Jean Amrouche lo interroga ante los micrófonos de la Radio Nacional Francesa, Claudel, ya octogenario evoca conmovido esa noche en que la Gracia hizo de él un nuevo ser con nuevos ojos. En cambio en ese momento, para el joven ávido de la vida en su plenitud "Oh fecundidad del espíritu e inmensidad del universo" (5) se inició una tremenda lucha espiritual.

Indignado por la violencia de que se creía objeto resistía con todas sus fuerzas auxiliado por sus opiniones y conocimientos de los que no quería sacrificar nada, se encontraba en el estado de un

hombre que hubiera sido arrancado de su piel para ser plantado en un cuerpo extraño. Cuatro años duró el combate espiritual, cuatro años durante los cuales el hombre lento que toda su vida tuvo la lentitud de las fuerzas de la tierra buscó un acuerdo entre su fe y su pensamiento. "La empresa de hacer concordar los dos mundos, de hacer coincidir este mundo de aquí con el otro, ha durado toda mi vida, pero en el momento de salir de Notre Dame la inmensidad de la empresa me saltó a los ojos" (1).

Testimonio de su vasto yo dividido es el primero de sus dramas, tan revelador de esa especie de furor que lo dominaba que nunca permitió su representación en vida.

Tête d'Or es en efecto un denso drama terrestre en el que resuena un cántico de exaltación a la voluntad de dominarlo todo, una impaciencia por apoderarse del aire, del sol, del mundo inmenso "porque hay en el hombre una espantosa necesidad de dicha y hay que darle su alimento o lo devorará todo como un fuego" (6).

Pero es en cierto sentido un drama profético. Claudel no ha dejado de advertir ese carácter "extremadamente misterioso" de la inspiración" (1) por el cual describió terribles experiencias antes de haberlas vivido.

Hay en la obra un llamado a dejarlo todo y a partir, sin que se sepa qué es lo que hay que dejar y sin que se sepa adónde hay que ir; sólo se sabe que hay que cerrarse sobre uno mismo para que ninguna brecha pueda ser abierta, para no ser dominado. Pero ese hombre insaciable va a morir, las manos de Tête d'Or se cierran en el vacío; va a morir y se resiste al borde de la nada: "Ah cosas no alcanzadas: Oh tierra que no pude asir:" (3).

La resistencia de Tête d Or es la resistencia de Claudel al final vencida por una princesa inaccesible velada como la alegría y el dolor que le enseñará la "ardiente paciencia" (1). Esa mujer del drama mucho más tarde Claudel hizo de ella un símbolo de la fe. De todos modos prefigura a la Musa en el Viento del Mar, a la deslumbrante Violaine de la Anunciación a María; estás allí como esa fuente de la Sed que fue más tarde la Ysé de Partage de Midi (La partición del Mediodía) y que será la Prouhèze de Soulier de Satin (Chapín de raso como traducen los españoles y los mexicanos), que es el alma, la mujer, la Sabiduría y la piedad por quien vienen la gracia y la condena, en la que hay siempre un reflejo de la Sabiduría del Octavo Capítulo de los Proverbios, lo primero que leyó en una Biblia de su hermana al salir de Notre Dame: "El Señor me poseía al principio de su camino ,, Cuando formaba los cielos, allí estaba yo..." (Proverbios 27-8.)

Cuando aparece la Princesa como una aurora que anuncia el sol, los cánticos que la saludan se parecen extrañamente a los oficios de la Inmaculada Concepción: "Bendita eres gracia de los ojos, Ornamento de nuestra Vida, Presencia saludable, Manto de oro" (3).

Toda conversión es una muerte -dice Claudel en "Memoires improvisés". Por eso la Princesa está en la última hora de Tête d'Or y cuando éste cede después de haber resistido furiosamente entrega su corona de oro a la mujer revestida de luz solar; "Oh Padre ven... Quién contará que al morir, los brazos separados, tuve al sol sobre mi pecho como una rueda" (3).

El hombre voraz y obstinado como Tête d'Or también se deja ganar por la revelación de Notre Dame. Algunas referencias en sus cartas de 1894 "de un Dios que le tendía los brazos" (6). Y en 1906 su tercera Oda que se llama Magnificat como el himno que se cantaba en el solemne momento en que su corazón se conmovió y creyó:

Oh las largas calles amargas de antaño y el tiempo en que estaba solo y uno.
El andar en París esa larga calle que baja hacia Notre Dame. (7)

El poema es imagen del instante y nunca se podrá avanzar más en el conocimiento de aquél que hizo girar un destino, es un texto mucho más significativo que todos los relatos posteriores.

"El instante es una semilla, dijo uno de sus comentadores, y queda toda la tierra del hombre por desbrozar". La de Claudel es "salvaje, dura e ingrata". (2)

Habrá que esperar las largas maduraciones al cabo de la interrogación apasionada del mundo y de la creación, de la prueba del mar y de la exploración en su noche interior del límite temible del deseo y del pecado. Por ahora ha iniciado su carrera de diplomático que lo lleva primeramente a Nueva York y desde allí a China. Según sus deseos ha dejado París, su familia, todo lo que lo rodeaba. Ha comenzado el exilio en tierras lejanas y sus obras de la época van marcando el itinerario: América en un drama L'échange (El intercambio) donde resuena asordinada la nostalgia de la patria: "Me acordaré de tí país de donde vengo", luego China cuando se ha producido la ruptura irreparable entre el pasado y el presente y el poeta asume plenamente su condición de viajero: El título de sus poemas Pensamiento; en el mar, Riesgo en el mar, Tierra

abandonada, Disolución, revela un exilio interior que ya no terminará más "la separación tuvo lugar, el exilio me sigue". (8)

En esas obras se advierte ya su pausado trabajo de comprensión del mundo total, siempre colocado ante las cosas en la actitud interrogativa que aprendió de Mallarmé: "Qué quiere decir esto?" y asistido por una ciencia para descubrir el universo que halló en la Suma de Santo Tomás de Aquino: tales son sus primeras obras de conocimiento (en francés co-naissance, nacer junto) y comprensión. "No existe una separación radical entre este mundo y el otro. . . las cosas son realmente una parte al menos de lo que significan" (9).

Su fe le permite deleitarse en la creación, deleitarse permanentemente pues nada se repite en el universo "en cada soplo de nuestro aliento el mundo es tan nuevo como en ese primer sorbo de aire del cual hizo el hombre su primer hálito" (10).

Hay una especie de embriaguez de la comprensión que restituye a todas las cosas su grandeza natural y que desembocaría en el gozo de la verdad si la secreta inquietud de encontrar una vía superior de entendimiento no se manifestara como el grave contrapunto de su obra de Extremo Oriente: Conocimiento del Este. Ni la llanura, ni las palabras, ni la mies me bastan, dice en uno de sus poemas, necesita la luz misma.

Otra inquietud aún más escondida salió a relucir: "Tú que me has llamado, dí qué quieres de mí?" (11) cuando decidió renunciar a su carrera, a su obra, al mundo cuya conquista apenas había empezado y entrar en una orden monástica.

Para ese objeto viajó a Francia e hizo un largo retiro en la abadía de Ligugé durante el año 1900, estaba decidido a renunciar completamente al arte y a la literatura. "Me acuerdo que en ese momento subí a la capilla de los novicios, en Ligugé, y me quedé esperando para saber qué debía hacer. Entonces recibí una respuesta nítida, muy categórica y perfectamente simple: no. Nada más que eso, nada positivo, simplemente; no" (1).

La amargura de verse rechazado cuando ya se hallaba tan dispuesto a retirarse de entre los hombres no aminora su entereza; quince días después está a bordo del Ernest-Simons para volver a su puesto de cónsul en Foutchecou. Lleva consigo una larga Oda escrita en Francia. Las Musas en la que evoca a las nueve hermanas de acuerdo a un sarcófago del Louvre y en la cual se designa a sí mismo el poeta nuevo que trae un nuevo lenguaje, una nueva poesía.

La última parte de esa Oda, la entrada en escena de Erato la musa del Himeneo que lleva por atributo una lira, fue escrita a

bordo y es contemporánea de la Partición del Mediodía, ese drama del amor y del pecado, que señala además una nueva vertiente en su vida y en su obra, de ahí su título.

Porque a bordo de ese barco su corazón arde en la inmensa hoguera de su amor culpable "yo me pregunto, por qué esa mujer? Por qué esa mujer?.. haberme plantado cuarenta días solo enfrente de esa mujer en el barco. La que necesitaba. (12)

En el gran incendio que desencadena la pasión desaparecen las certezas que creía inmutables, tras el bien que lo escudaba soberbiamente se siente atacado por las tinieblas "las tinieblas que saltan sobre uno como una pantera" (7). Y a pesar de todo en la Oda circula un sentimiento de júbilo salvaje por haber afrontado la noche, el pecado, la muerte cuando entró en escena Erato, no en piedra como en el Louvre, sino viva y palpitante con su rubio pelo suelto fundido en la luz de la luna.

Oh cautas musas! cautas, cautas hermanas! Y tú también ebria Terpsícore
cómo pudisteis pensar en cautivar a esta loca, en asirla por una y otra mano,
sujetarla con el himno como a un pájaro que no canta sino enjaulado?
Oh Musas pacientemente esculpidas en el duro sepulcro, la viva la palpitante! Qué me importa el compás interrumpido de vuestro canto? Recobraré a mi alocada, a mi pájaro!
Esta es la que no está ebria de agua pura y de aire sutil!
Una embriaguez como la del vino rojo y de un montón de rosas, uvas bajo el pie desnudo que salpica! grandes flores viscosas de miel!
La Ménade enloquecida por el tambor! por el grito penetrante del pífano, la Bacante tiesa en el dios del trueno!
Toda ardiente! toda agonizante! toda languideciente! Me tiendes la mano, abres los labios,
Abres los labios, me miras con ojos cargados de deseos. Amigo mío!
Es demasiado, demasiado esperar! Llévame contigo! Qué hacemos aquí?
Cuánto tiempo trabajarás aún muy regularmente entre mis cautas hermanas
como un amo en medio de su equipo de obreras? Mis cautas y activas hermanas! Y yo soy ardiente y alocada, impaciente y desnuda.

Qué haces aquí todavía? Bésame y ven!
Rompe, arranca todos los lazos. Soy tu diosa, llévame contigo.
No sientes mi mano en tu mano? (Y en efecto sentí su mano en mi mano).
No comprendes mi hastío y que mi deseo es de ti? Este fruto para devorar entre los dos, este fuego enorme para encender nuestras almas! Es mucho dilatar!
Es mucho dilatar! Llévame contigo, ya no puedo esperar. Es mucho mucho dilatar.

Y en efecto miré y me vi de pronto solo,
desasido, rechazado, abandonado,
sin deber, sin tarea, fuera en medio del mundo,
sin derecho, sin causa, sin fuerza, sin admisión.
"No sientes tu mano en mi mano? Y en efecto yo sentí, yo sentí su mano en mi mano.

Oh mi amiga en el navío. (Porque el año fue aquel
en que empecé a ver alternarse el follaje y arder el incendio del mundo,
para eludir las estaciones el fresco atardecer me pareció una aurora, el otoño la primavera de una luz más fija.
La seguí como un ejército que se retira quemando todo al pasar. Siempre más adelante hasta el corazón del mar luciente.)
Oh amiga mía! Porque el mundo ya no estaba allí
para asignarnos nuestro lugar en la combinación de su movimiento multiplicado,
pero despegados de la tierra estábamos solos el uno con el otro,
habitantes de esa negra partícula moviente, anegados,
perdidos en el puro Espacio, allí donde es luz hasta el suelo mismo.
Y cada atardecer en la popa en el lugar en que habíamos dejado la tierra, hacia el oeste
íbamos a encontrar la misma conflagración
nutrida de todo el presente grávido, la Troya del mundo real en llamas.

Y en mí como la mecha encendida de una mina bajo la
tierra, este fuego secreto que me roe
no acabará por arder en el viento? quién contendrá la
gran llamarada humana?
Tú misma, amiga mía, tu pelo rubio en el viento del mar,
no supiste retener bien sujeto a la cabeza, se desciñen los
pesados anillos,
ruedan sobre tus hombros, la gran cosa jocunda
desaparece, todo se funde en el claro de la luna!
Y no se parecen las estrellas a brillantes cabezas de alfileres?
Y todo el edificio del mundo no esparce un esplendor tan frágil
como una real cabellera de mujer a punto de soltarse
bajo el peinetón!
Oh amiga mía! Oh Musa en el viento del mar! Oh rubia
idea en la proa!
Oh reproche! Oh reivindicación!
Erato! Me miras y leo una resolución en tus ojos. Una respuesta y una pregunta en tus ojos.
Leo una respuesta, leo una pregunta en tus ojos Una respuesta y una pregunta en tus ojos.
El hurra que prende en ti por todas partes como el oro,
como fuego en el pastizal!
Una respuesta en tus ojos. Una respuesta y una pregunta
en tus ojos!

(Las Musas, fragmentos, versión S. G.

Todo está en la Oda: la aflicción del hombre desasido, rechazado, abandonado; el ímpetu salvaje del amor y la posesión "No trates de darme el mundo en tu lugar porque eres tú lo que pido; el incendio del mundo en llamas (la guerra Boer) y el fuego secreto como una mina encendida bajo tierra que en la Partición del Mediodía consume el corazón del hombre para transfigurarlo, para que más allá de la pasión y del pecado, del sufrimiento y del sacrificio, al cabo de todo resplandezca Dios en el prodigioso canto de Mesa: "Ah! yo sé ahora lo que es el amor! y sé lo que has sufrido en tu cruz! si a cada uno de nosotros amaste como amé a esa mujer! (12).

Es un hombre hendido por el rayo, un hombre orgulloso de sus certezas destruidas en un segundo el que acaba de conocer la

fulguración del amor de Dios en el fuego que abrazó y purificó su corazón. "Muchas cosas se consumen en la llama de un corazón que arde" (13) dice la dulce Violaine de la Anunciación a María y siguiendo el simbolismo del fuego que domina la obra claudeliana exhorta así al leproso que se marcha a construir catedrales: "Y si hay que ser devorado que sea en un candelabro de oro como el Cirio Pascual en pleno coro para mayor gloria de la iglesia" (13)

Cuando Claudel compone la Anunciación hace tiempo que ha quedado atrás la violencia del deseo y la pasión. Se ha establecido, carrera, mujer, hijos: son los fundamentos de su vida y dentro de sí admitió al huésped "Alguien que es en mí más yo mismo que yo" (11). Ahora construye su obra desde afuera, ya no intenta hacer la luz sobre su drama interior, compone, domina, da forma y quiere que sus personajes sean objetivos y exteriores. Ha vencido al lirismo que es "mi gran enemigo" (15).

Sin embargo aún oye a veces la "antigua hermana de las tinieblas que sube otra vez hacia él, la esposa nocturna que vuelve sin decir palabra" (6) porque en un hombre que "ha llegado a la mitad de su vida hay varias corrientes superpuestas que se prolongan sin mezclar sus aguas" (1).

Así explica un elemento cruel, doloroso y amargo que forma la substancia de los dramas reunidos con el nombre de Trilogía y su coexistencia con otros jubilosos y aún triunfales de la misma época.

Con Soulier de Satín especie de Summa que abarca todo lo que constituye una vida de hombre y de poeta y la doble vastedad del mundo que habitamos y del mundo sobrenatural, en cierta manera concluye el drama que había empezado en la Partición del Mediodía y viene a demostrar que los sufrimientos y las insatisfacciones fueron necesarias. En el proverbio portugués "Deus escreve direito por linhas tortas" que sirve de epígrafe a Soulier de Satín está la respuesta a la pregunta que le hizo Jean Amrouche: "Cómo puede el agua de la gracia surgir de un amor maldito?" (1)

Después de esta obra de apaciguamiento sabe: "Ya lo veo ahora, la llave que libera no es la que abre, es la que cierra" (7) y siente que su deber es reunir una a otra " todas esas palabras dispersas del salmo de alabanza y de acción de gracias que es la creación" (16).

Este hombre que ahora conoce la respuesta a una pregunta hace tiempo formulada: "Tú que me has llamado, dí qué quieres de mí?" (11), este hombre que se ha aquietado y ha dominado su drama interior, en la Anunciación a María confía a Pierre de Craon sus certidumbres, Pierre de Craon, el constructor de catedrales sepa-

do de los hombres por el terrible mal, abre la pieza sobre el tema del amor y del color: "Oh imagen de la belleza eterna no eres mia!" (13) pero al final encuentra el sentido de su vida y de su obra por la dulce Violaine que le fue revelación e interdicción:

"Bendito Dios que hizo de mí un padre de iglesias...
a fin de que en tierra de Francia suscite Diez Vírgenes
Prudentes
cuyo aceite no se apaga y forma un vaso de
oración" (13).

Y por Violaine, la sacrificada Violaine que halló su verdad espiritual después de haber sido arrancada a su destino terrestre, por ella también resucita la hija de Mara, la hermana que tomó su lugar en el mundo.

En la escena de la caverna, cuando sobre el ardiente corazón de la leprosa la hija de la hermana usurpadora vuelve a la vida con nuevos ojos y se oyen a lo lejos las campanas de Navidad, hay que ver allí uno de los elementos imperecederos que duermen en el corazón de Claudel, el recuerdo de la noche de Navidad en que murió para renacer con ojos nuevos "la resurrección de la pequeña Aubaine es en suma la resurrección de Paul Claudel" (1).

En ese sentido la escena cierra magníficamente el drama del hombre antiguo con relación al hombre nuevo que ahora puede cantar:

"Te saludo pues, mundo nuevo a mis ojos, oh! mundo
total ahora
Oh credo entero de las cosas visibles e invisibles, yo te
acepto
con un católico corazón!
Doquiera que vuelva la cabeza
contemplo la octava inmensa de la creación!" (7)

NOTAS

(1) Paul Claudel-Jean Amrouche Mémoires Improvisés–Gallimard 1954
(2) Paul André Lesort–Paul Claudel per lui-même–Seuil 1963
(3) Paul Claude–Tête d'Or–Plalade I.

(4) Paul Claudel–Contacts et circonstances Gallimard 1946
(5) Arthur Rimbaud Les Illuminations Mercure 1945
(6) Paul Claudel Correspondance Gallimard 1959
(7) id Cinq grandes Odes Gallimard I
(8) id Connaissance de l'Est Gallimard III
(9) id Positions et Propositions Gallimard XV
(10) id Art Poétique Gallimard V
(11) id Vers d'exil Gallimard I
(12) id Partage de Midi Gallimard 1949
(13) id L'annonce faite à Marie Amer-Edit Brasil 1935
(14) id Soulier de Satín Gallimard 1931
(15) Paul Petit Bibliographie claudelienne 1931
(16) Paul Claudel Conversations dans le Loir-et-Cher Gallimard XVI

C. del Uruguay - 1967

ELEGIA PARA EL HOMBRE EN LA LUNA

Sí, ya eres un héroe del espacio.
Pero que luz tan muerta te ilumina,
porque la luna vela tus fronteras.
Como desde un antiguo cónclave de magos
los poderes del hombre te asignaron
las fechas propicias para el viaje.
Y venciste las distancias y los sueños,
combatiendo tinieblas y vacíos.
Despreciando el regazo de los días
para romper el tiempo y sus horarios.
Muchas estrellas quemaron tu costado
para llegar, al fin, donde llegaste.
Ahora estás en un pálido recinto
con su fulgor distante
irguiéndote en los tramos de la noche,
tan desnudo de la patria que te hiciera.
Del amor acompañando el albedrío
que te signaba los instantes de la vida.
Aquéllos que dieron a tu fuego
los pechos y cinturas,
nacedores del nardo y sus vertientes.
Miras hacia arriba o hacia abajo,
y qué lejos están los cardinales
donde encontrar la isla en que nacieras,
la que juega su destino entre los cielos.
Ella sigue girando en estaciones
y un inmutable rostro la persigue:
la nieve, mariposas y el verano
y los cobres batidos sobre el viento
repiten su color perteneciendo.
En cambio, tú estás solo
como una flor viviendo entre las grietas
de un cráneo desolado.
Sí, porque la luna es el despojo,
la sombra de un astro que muriera
cuando todos los mundos se fundaban.
Y estás allí con el orgullo cierto
de haber anclado tu pie sobre sus huesos

Andar entre cenizas inefables,
por el frío de los vértices delgados,
y tocar, con tus pétalos calientes,
las piedras solitarias.
Mirarte en el asombro de cráteres dormidos,
llegar hasta los lagos del Silencio
y mojarte en los mares de la Angustia.
Serás, a través de las edades,
un santo de ritos espaciales
levantado en los altares de la inercia,
abrazado de muerte cotidiana.
Tu diadema tendrá todos los cielos,
la corola de todos los planetas
abriéndose a la urdimbre de las constelaciones.
Pero también aquéllos, los lejanos,
los cielos infantes que fundaban
la hierba tierna para tu andar descalzo,
volverán a rondar la carne clara.
Aquél vivir sencillo de la granja,
lá del humo vertical de chimeneas,
y el aliento gramillado de las bestias.
Un ramo de recuerdos golpeará tu sangre
y después de vencer, serás vencido.
Habrás de saberte un ser pequeño
después de tanta hazaña.
Y has de anhelar, por esó, el territorio
que te mostró la luna desde lejos.
Aquella que embridaba los vocablos
para nombrar la primavera,
cuando eras el filo de la espuma
que recortaba sombras en los patios
y una dulce campana despeñaba
su ángelus solemne,
sobre dos almas juntas,
en la Tierra.

LUIS GONZAGA CERRUDO

C. del Uruguay Entre Ríos

ELEGIA PARA UN ANGEL DE PIEDRA

Al que mira hacia el Este en la
Catedral de Chartres

Estás erguido en un país hilado de palomas.
En el dulce costado que levanta la luz cuando amanece;
entre los altos sitios que nombran el silencio.
En un aire de cielo verdadero;
en el hueco nocturno cercano a esa vigencia de campanas
donde fundas tu clarísima estatura.
La catedral, anclada de rezos sobre el mundo,
te izó una vez hacia el filo de los vientos.
Allí te guardan otros ángeles insomnes,
los dueños del incienso navegantes de toda la pureza.
Tu carne es aquélla que no muere.
Es piedra desafiada por gloriosas agonías.
La de la soledad tan dura proclamando sus sueños escondidos.
Bandera mineral más allá de las edades de los hombres.
Alguien buscó para imitarte esa veta que guardó la tierra;
la que es eternidad como tu nombre:
ángel.
Sombra infante que nunca se distancia
de toda la distancia en que vivimos.
Aquélla que acompaña nuestra espalda
y que llevamos después en travesía
hasta la última orilla a que llegamos.
Naciste de estratos calcinados donde un andar de siglos,
invencible,
requemaba las sílabas más hondas,
esa red donde guardar la dulcedumbre
de un gajo de amor donde te vuelas
Y ahora estás donde las lágrimas no alcanzan
al extendido sayal donde te sueñas.
Allá donde los pasos de la vida
ya son aromada circunstancia para una inmóvil dimensión definitiva,
encontrando esa isla que te herencia
un paisaje celeste, para siempre.

Tus alas son aristas señalando
la patria de todos los secretos;
la insigne llanura donde el alma
nombra la rosa de tus profecías,
enristrando sobre el fuego de los himnos
una gótica piel intransferible
donde la forma de tus manos juntas
envuelve la ternura que fundaste.
Y una intacta vigencia te resguarda:
donde los bloques errantes que se unieron
en hermandad de agujas y de torres;
las venas combatientes que pulsan las naves de tu iglesia,
los vitrales del aire con su plumaje ardido.
Y esa espiral de santos rodeando tu cintura
entre el augusto follaje de la ausencia.
Estás por fin, en el signo que señala
la repartida estirpe de los hombres:
desterrado y terreno como un pájaro,
en el metal inalcanzable de la estrella,
en la diadema del rocío.
En el viaje de los días.
Pero siempre en un lugar donde encontrarte.
En el recinto de la cruz que te perfuma,
en la rama del alba donde estás anclado,
donde estás y estarás para siempre,
ángel de piedra.

LUIS GONZAGA CERRUDO

C. del Uruguay Entre Ríos.

TEMAS DE LA PLASTICA CONTEMPORANEA

Lo que ha destruido y lo que quiere realizar

Por DARIO PERETTI

Dígase lo que se diga en contra de las experiencias del arte contemporáneo, nadie podrá negar que se trata de un arte revolucionario. Toda revolución implica la sustitución, pacífica o violenta, de algunos principios o estructuras que se consideran superados o no idóneos, por otros, a los que se considera más aptos e indicados para el momento histórico.

Toda revolución tiene, en consecuencia, una faz destructiva y una constructiva. En la medida en que esta última supere en eficiencia funcional a la primera, habrá avance, y el movimiento revolucionario podrá anotarse con signo positivo. Corresponde, sin embargo, decir que ninguna revolución destruye totalmente lo anterior, salvo que se trate de cosas materiales. En el devenir de los movimientos espirituales, en todos ellos, hay que puntualizar que muchas veces se olvida, en el ardor de la brega revolucionaria, que las ideas o las tendencias que se presentan como totalmente nuevas, están frecuentemente cimentadas sobre las bases de las que se pretende destruir por inútiles, punto inicial de una evolución que concluye inevitablemente en aquéllas. El curriculum que señala las conquistas espirituales humanas está nutrido por la misma savia, que las alimenta "ab ovo", y que se plasma sucesivamente en las diversas modalidades de las distintas épocas.

El arte contemporáneo representa la negación de los principios y de las formas consagradas en el pasado Este proceso de negación empezó hace aproximadamente noventa años, cuando los

artistas comenzaron a efectuar un análisis crítico de sus creaciones, formulado en base a una pregunta fundamental: ¿Tenía sentido su trabajo? Esto es: puesto que la situación del mundo había cambiado radicalmente: ¿tenía vigencia su trabajo, tal cual lo realizaban? ¿No estarían acaso repitiendo fórmulas de habilidad cada vez más perfectas, pero en base a cánones ya superados, ineficientes para expresar intuiciones surgidas de una actitud frente a la realidad, cuya contemplación había variado, junto con el cambio operado en el mundo? Naturalmente, aquéllos fueron años de profunda inquietud y de desconcierto agudo, puesto que la nueva posición implicaba la revisión total de las bases que sostenían la creación artística. Señalemos que tal actitud es la consecuencia de un esfuerzo supremo para liberarse del formalismo y allanar el camino hacia la contribución positiva que el arte contemporáneo desea dar a nuestro siglo.

Las primeras en renegar del principio de la imitación de los fenómenos del mundo exterior han sido la pintura y la escultura, y ese rechazo ha sido tan absoluto que de artes figurativas que eran, se han transformado en artes no figurativas. Esta negación ha surgido en varias partes al mismo tiempo, lo que configura un índice de necesidad, pero no se produjo como un estallido repentino, sino que se desarrolló paulatinamente hasta tomar plena conciencia de sí. En ese momento se hace vigoroso y seguro, hasta el punto que termina por cambiar, casi, el significado de esas artes. El principio que rige ese desarrollo es el de la abstracción en el arte.

En 1908, Worringer, en su admirable obra, "Abstracción y Naturaleza", decía: "El afán de abstracción se halla al principio de todo arte y sigue reinando en algunos pueblos de alto nivel cultural, mientras que entre los griegos, por ejemplo, y otros pueblos occidentales, va disminuyendo lentamente hasta que acaba por sustituirlo el afán de proyección sentimental."

Según el gran crítico alemán, abstracción, es, en consecuencia, sujeción o una ley interna que rige la realidad y determina las formas, sujetando la naturaleza a la norma. El artista, frente a una naturaleza en perpetuo cambio, busca lo permanente, los signos de lo duradero y esencial, y como no puede encontrar tales signos mirando al mundo exterior, los persigue dentro de sí mismo, para ir en procura de la esencia que es lo que realmente le importa. Torres García escribía, ya en 1913: "Tenemos por enemigos del arte a la fantasía y al realismo. A primera vista parecen dos cosas distintas, pero, a poco que se reflexione, se ve que son lo mismo. Porque la fantasía no es más que un realismo que se aparta del orden natural. De manera que sólo aparentemente, exteriormente, quiere darnos

una apariencia ideal, permaneciendo en el fondo, esencialmente, tan real como la imagen que sólo es copia de la realidad. El arte se mueve en otras esferas. No es fantástico ni real; es verdadero. Quiere darnos la esencia de las cosas, se aparta de lo accidental de la apariencia: busca la verdad, realiza la síntesis. Y por esto nos da, en un todo proporcionado a nuestra capacidad, el orden de las cosas".

Fueron los pintores impresionistas los que comenzaron a corroer el principio de la imitación de los fenómenos del mundo exterior, puesto que formularon su pintura con la intención de ir más allá de lo mera noción figurativa de contornos, formas y cuerpos; sus efectos de luz tenían el propósito de traducir o representar las fugaces impresiones del momento, pero buscando a través de esas impresiones equivalencias sensitivas, más allá de las intenciones de la pintura realista. En otras palabras: consideraron la luz y el color como factores preponderantes, como elementos de expresión lírica, exaltándolos en detrimento del objeto y de las cosas representadas.

Sin embargo, cabe observar que todavía se trata de una pintura acentuadamente naturalista, aunque formulada con intenciones abstractas. Es recién con el cubismo que se instalan en la pintura ciertas formas de supuestos mentales que contraen la labor del artista al ámbito de la verdadera abstracción. El cubismo no reproduce la imagen óptica de un objeto, sino su proyección en la conciencia, analizando y recomponiendo las formas geométricas fundamentales, a las que ha asimilado los infinitas variantes formales de los objetos del mundo exterior. Se trata, en realidad, de una nueva concepción espacial, donde no hay ya perspectiva, en una lucha tenaz por escapar de la visión escénica del Renacimiento.

El expresionismo, para traducir experiencias interiores, deforma los objetos y niega su semejanza con el mundo externo. El surrealismo es otra de las negaciones de la realidad, puesto que pretende representar el mundo onírico, metafórico en su esencia. Por fin, el "neoplasticismo", avanza hacia el mundo de lo amorfo, hasta llegar al "mundo sin objetos" al llamado "suprematismo", donde ya no hay solo abstracción, sino abstractismo, dado que al no existir los objetos, deja de tener vigencia el principio de la imitación.

Vamos a fijar ahora el sentido distinto que, de acuerdo a lo dicho, cabe asignar a los términos "abstracción" y "abstractismo". Todos saben que no puede haber creación artística sin abstracción; cuando el artista "copia", como se dice vulgarmente, los fenómenos del mundo, nunca los "copia fotográficamente", porque, si es verdaderamente artista, reproduce solamente lo esencial de los fenómenos

"copiados", no tomando en cuenta lo accidental y lo superfluo que hay en ellos. Decir que no toma en cuenta lo accidental y lo superfluo, significa que se formula un esquema de la realidad y que trasciende el objeto en procura de sus características generales. Es, en cierto sentido, lo que se quiere expresar cuando se dice que para que una obra de arte sea verdaderamente tal, es necesario que revele lo universal en lo particular. Sin embargo, entre esta manera de proceder que, a pesar de la esquematización del objeto, no lo niega totalmente y no deja de tomar en consideración que se trata de algo concreto, de una realidad objetiva, y el otro procedimiento, que va directamente al plano de lo no-concreto, hay un cambio radical en la concepción artística, puesto que ésta admite un mundo "sin objetos", o, en otras palabras, la representación de lo amorfo. Lo que hemos llamado abstractismo es, pues, un nuevo principio en base al cual el arte no tiene que imitar absolutamente nada, dado que su objetivo no se encuentra más en los fenómenos del mundo exterior, sino en la obra misma. Hay aquí, en consecuencia, un replegarse del arte sobre sí mismo, que se propone "crear" en el estricto valor semántico de la palabra. Dentro de estas corrientes, "crear" significa entonces producir obras que expresen la propia actividad creadora, lo que llamaríamos la propia acción "poiética"; en otros términos, el puro acto de la creación.

Llegados a este punto, corresponde decir que estos nuevos principios implican una total negación del arte del Renacimiento, regido por el principio de la imitación, ligado además al de la perspectiva. Como se sabe, este modo de representación se asigna, como descubrimiento, al Renacimiento, así como su formulación científica. En la Historia del Arte, este modo de representación no es, sin embargo totalmente nuevo. Los Griegos lo conocían y lo aplicaban empíricamente, si bien no lo formularon en términos científicos. La perspectiva, en cuanto a método de representación artística, tiene como fin dar, sobre el cuadro de dos dimensiones, la impresión de la profundidad, esto es, la tercera dimensión, asignando mayor tamaño a los objetos que se encuentran más cerca, mientras empequeñece progresivamente los que se encuentran cada vez más lejos. Francastel ha demostrado brillantemente en su obra "Pintura y Sociedad", que ese método de representación es un método imperfecto, que las bases que lo cimentan no resisten una comprobación rigurosa, que sólo es, en suma, uno de los métodos de representación posible, y que no invalida otras concepciones espaciales, creadas en otras épocas o por otras culturas.

En efecto; la perspectiva, como modo de representación, admite un solo punto de vista, único y fijo, como se desprende de las

investigaciones individuales de Donatello, de Uccello, y sobre todo de Brunelleschi, que, desembocan en la formulación científica de las leyes de la perspectiva, verdadero código de principios inamovibles para la época. Pero en nuestra visión natural el punto de vista no es jamás ni único ni fijo, dado que nuestros ojos se mueven continuamente y además porque nuestra visión no es monocular (como se admitía implícitamente en las leyes de la perspectiva), sino binocular. Hay aún más; el campo según el cual son interceptados nuestros rayos ópticos, no es plano, sino esférico, y nosotros no vemos una sola imagen, sino varias que se imprimen en la memoria, en base a las cuales nuestro intelecto plasma una única imagen.

Sabemos que cada hombre y cada época han tenido una diferente concepción espacial. La tienen los niños, la tienen los pueblos primitivos, los pueblos orientales y la tuvo el hombre occidental hasta principios del Cuatrocientos. Cada una distinta y todas válidas. La concepción de los Griegos no es la del chino, ni la del artista rupestre es la de Giotto. Los artistas contemporáneos, estudiando estas diversas concepciones espaciales, y representando más el objeto formado en su intelecto que el de su vista, adoptan no solo uno, sino varios puntos de vista, diversos puntos de fuga en el mismo cuadro, y mezclan distintos sistemas de perspectiva. Llegamos así al punto de la perspectiva móvil de Cézanne, a la poli-perspectiva de Picasso, a la perspectiva axiológica de las dimensiones de Klee, a la perspectiva multidimensional de los surrealistas, es decir, a la valuación puramente subjetiva de la perspectiva, con la abolición de cualquier sistema objetivo. Por fin, al negar la razón de ser del objeto, se abandona totalmente ese sistema de Representación, desembocando en un arte a-perspectivo. Destruida así la perspectiva clásica, la consecuencia lógica fue la disolución del correspondiente concepto espacial. El artista que se movía en el sistema de la perspectiva clásica procuraba dar la idea de la tercera dimensión (la profundidad), partiendo de un punto de vista fijo y único. Pero desde el momento en que el punto de vista no es más considerado ni único ni fijo, sino múltiple, el espacio en que se encuentra el objeto se transforma en función del tiempo. Es con el cubismo que comienza una concepción espacio-temporal del arte, gracias a la cual el espacio adquiere una cuarta dimensión. El cubismo convierte el espacio externo en espacio interno de múltiples dimensiones, hace de manera que la visión se trueque en memoria, y que la simple representación se transforme en la multiplicidad de sus aspectos.

Así el espacio se vuelve un campo de fuerzas de un mundo sin objetos, esto es, el espacio caótico de las formas en el acto de

su generación.

A la negación del principio de la imitación, de la perspectiva y el espacio de la geometría euclidiana, el arte contemporáneo ha añadido otra: la negación del tema. Llegó un momento en que los artistas empezaron a sentir el cansancio por la representación de los temas, de las pasiones o de las acciones mitológicas o históricas: con el fin de liberarse del descriptivismo y del formalismo, que conducían muchas veces a temas sin significado o a temas con significado, pero sin contenido artístico, decidieron eliminar el tema. Es conocido el caso de Kandinsky que terminó por convencerse que era necesario abolir el tema cuando, al volver una tarde a su casa, fue sorprendido por la belleza de un cuadro que había sido colgado al revés. Se dio cuenta entonces, dice, que las impresiones producidas por las manchas de color son suficientes, por sí solas, para otorgar a una obra un gran valor artístico, ya que ellas nos empujan a un proceso de asociaciones.

La abolición del tema ha sido favorecida gradualmente por la disolución formal, fenómeno que no solo se produjo en las artes figurativas, sino también en la música, la poesía, la danza y la arquitectura. En cuanto a las artes figurativas, desde el impresionismo, a través del puntillismo, del expresionismo y del cubismo, del surrealismo y del futurismo, llegamos hasta Mondrian y Kandinsky, es decir, a la total negación de la forma, que se vuelve amorfa e indeterminada para el espectador. Así, poco a poco, la pintura y la escultura contemporáneas han renegado de su naturaleza originaria; de artes estáticas del espacio se han transformado en artes dinámicas del tiempo, o por lo menos han intentado hacerlo. Fascinadas por la tecnología y la máquina, que tienen en la fuerza motriz infinitas posibilidades de transformación, la pintura y la escultura están experimentando nuevas estructuras. Llegamos a la cine-pintura, a las esculturas móviles de Calder, al octófono, al clavilux, etc.

A través de todas estas tentativas es bien evidente que estas artes estáticas aspiran a transformarse en artes temporales, como la música. La música, en verdad, no sólo ha sido siempre un arte dinámico-temporal, sino que ha sido siempre un arte abstracto, puesto que, por sus propias características existenciales, no puede expresar ni hechos, ni ideas, ni sentimientos. Por eso ha rechazado siempre la imitación servil de los fenómenos sonoros de la naturaleza, y cuando ha querido hacerlo ha producido sólo obras subalternas. Es natural que el abstractivismo se inspirara en la música y procurara imitarla, porque el abstractivismo ha procurado expresar, por medio de los colores y de las formas plásticas, las metamórfosis en la estructura de

la materia o la función psíquica del acto poético, creador por excelencia. Las angustiosas causas de esta profunda transformación deben buscarse en un vasto movimiento de negación del antropocentrismo griego, que había reaparecido en el Renacimiento bajo las formas del Humanismo, negación que parece ser la tónica de todo este movimiento revolucionario. Sabido es que las diferentes tendencias en el arte han perseguido distintos objetivos y han sido creadas para satisfacer necesidades mentales diversas.

Puesto que el arte es la resultante de la actitud que el artista toma frente a la vida cósmica, en su carácter de intérprete de la sociedad del momento, a la que responde recogiendo su mandato, cada tendencia artística nace de una actitud general hacia el mundo y corresponde a ella. Hay en la historia de la humanidad largos períodos, con sus actitudes mentales correspondientes, en los que predomina una tendencia vital y orgánica, u otra, menos vital y orgánica, más dirigida a cierta actitud de la mente diferente de la primera, acaso mucha más intensa que aquélla. Ese vasto movimiento de negación del antropocentrismo griego puede ser un síntoma de la reaparición de esta última necesidad mental, diferente en calidad de la anterior y por lo tanto, un anticipo de la quiebra de la actitud humanística del Renacimiento. En efecto; es un hecho que, a pesar de su extraordinaria variedad, la filosofía europea forma, desde el Renacimiento, una unidad. En cierto sentido, esa filosofía, desde el Renacimiento, se ha satisfecho con una concepción del hombre que puede ser resumida así: el hombre, como parte de la naturaleza, es, en el fondo algo satisfactorio. Desde la revolución copernicana, aunque pueda parecer paradojal, el hombre es, efectivamente, el centro del mundo; de ahí que el arte vital del Renacimiento haya encontrado en el arte clásico de los Griegos los insuperables modelos de perfección. En nuestros días, podría también parecer paradojal que, a pesar del extremo énfasis que pone en la vida y en el hombre la filosofía del presente, esa actitud del Renacimiento esté llegando a su fin.

El arte procura, en primer término, expresar el presente, los estados de ánimo del hombre de su tiempo, sus ideales y sus pasiones. Además, el arte no nace de una actitud lógica, sino que nace del entusiasmo poético, donde domina el elemento irracional. Así lo hicieron los hombres del Renacimiento; de acuerdo a su momento histórico, a sus convicciones y sus ideales, a sus pasiones y sus necesidades, creando un arte que satisfacía sus requerimientos. Así lo hacen los artistas de hoy, que no sienten la necesidad de revitalizar una nueva humanización del hombre, sino que, al revés, se sienten impelidos a una extrema deshumanización y mecanización, con lo cual se destruye

el concepto clásico de la belleza. Crean así, ellos también, su arte, distinto del anterior, puesto que no responde ya a aquellos principios, sino que es una respuesta a otras solicitaciones.

Para entender a fondo esta gran revolución habrá que recordar, además, que como reacción al positivismo y al determinismo del siglo XIX, la misma ciencia y la propia filosofía iban llegando a una revaluación de la irracionalidad. La psicología de Freud había removido profundamente las tranquilas aguas del subconciente, considerado como fundamento de la creación artística. La ciencia rechazaba las concepciones clásicas del espacio tridimensional y del tiempo absoluto, formulando la teoría del espacio-tiempo de cuatro dimensiones. La materia era presentada como una forma de energía y también la luz era considerada como masa. La teoría de los "Cuanta" presentaba los fenómenos naturales como regidos por las leyes de la probabilidad. La concepción de la realidad es pues, sobre el fundamento de todas estas nuevas investigaciones, entregada al hombre en base a sistemas matemáticos abstractos más que en base a nuestra experiencia del mundo sensible.

En este mundo nuevo, donde se destruyen todos los principios aceptados ante por la psicología y la ciencia, no podían permanecer intactos los valores fundados sobre la filosofía positiva. En efecto; la nueva filosofía se niega a explicar el mundo según esquemas intelectuales; la angustia existencial es el tema central de su filosofar, mientras afirma la procedencia de la existencia sobre la esencia.

Veamos ahora como podemos entender el lado constructivo del arte contemporáneo. Será necesario examinar, no sólo lo que él ha cambiado, sino lo que ha quedado, es decir lo que es eterno en toda manifestcción artística A pesar de cualquier cambio referente al estilo o a las formas del arte, persisten en él algunos principios estéticos que no tienen historia y que permanecen válidos para cada una de las manifestaciones particulares. Esos principios son los del ritmo, de la medida y de la armonía. Ya Matisse declaraba que, en sus obras, la expresión de los sentimientos no tenían ningún interés, sino sólo contaban las proporciones y las relaciones entre los llenos y los huecos. Habiendo la obstracción llevado a sus extremas consecuencias estas leyes fundamentales del arte, ellas tomaron nuevo vigor. Era firme convicción de estos artistas que las leyes del ritmo, de la medida y de la armonía, habrían sido suficientes, por sí solas, a ejercer una poderosa atracción sobre el espectador, ya que lo liberaban de la servidumbre de la imitación y de las inútiles asociaciones producida por la representación, De tal manera la forma se hubiera vuelto absoluta, forma pura, y el arte más auténtico y autosuficiente. La progresiva negación

del principio imitativo tendía a liberar al arte de las apariencias, afirmando el valor de la estructura, liberándolo de las asociaciones parásitas, para darle un contenido exclusivamente artístico, propio de una pura creación.

Mientras se negaba la perspectiva, con el propósito de liberar al arte de los artificios ópticos a los que se había recurrido para engañar al espectador, se afirmaba el concepto de que todo lo que es útil y coherente con su propia estructura es, por este hecho, bello. El arte llegó así a lo amorfo. Pero, en realidad, nada amorfo existe en la naturaleza, y todo lo que llamamos amorfo para distinguirlo de lo que tiene forma precisa, tiene también su forma, así se trate de una forma que no se puede precisar geométricamente.

Además, es posible entrever, en eso que llamamos amorfo, una cierta estructura de la materia, que podemos concebir como una forma en su génesis. De la belleza del ser hemos pasado a la belleza del no-ser de la materia, llevando esta a un límite extremo de falta en la formal. El artista, a través de un proceso de purificación del formalismo, ha producido la destrucción de la forma y ha vuelto a la materia prima, que él, en su contacto directo con la misma, plasma según sus deseos, no ligado ya por apariencias o símbolos muertos Pero; ¿puede el artista crear sin símbolos y sin representaciones? Puede sí, pero procediendo así su imaginación se encuentra frente a la nada, y debe recurrir entonces al trazado automático, a las experiencias oníricas del subconciente, como en el surrealismo, o a la casualidad, como en la pintura gestual (action-painting), y en el tachismo. En este proceder artístico, evidentemente la acción precede a la contemplación, puesto que la obra es concebida durante la misma ejecución, También podría decirse que la obra se hace sola, siguiendo un ritmo que le pertenece y que escapa al propio creador de la obra. Se diría que el creador solamente ayuda a la obra para que ella quede cumplida, sin saber hacia dónde ella va, como en una marcha hacia lo desconocido.

Y sin embargo hay que admitir que aún obras así ejecutadas quedan muchas veces, después de terminadas, llenas de posibilidades. Ellas sólo contienen el germen de una forma precisa, o de un ser que tiende a un fin y que se organiza en relación al mismo. Su contenido es embrionario, primitivo, y sin embargo es un campo de acción que palpita de una vida misteriosa. Esto se debe al hecho de que, una vez terminada, la obra sigue siendo enigmática, de manera que el contemplador debe adivinar lo que ella simboliza, al revés del arte del pasado que daba, ella misma, la respuesta a sus símbolos. Este arte nuestro, de nuestros días, yendo de negación en negación, con

el objeto de fundar un arte puro, esencia de la actividad creadora, ha terminado por hacer de los medios un fin a sí mismos, y ha confiado sus obras a la materia y a la casualidad. Pero la materia es campo de pobreza, de limitaciones y de imperfecciones, y la casualidad es el reino de lo irracional y de lo fortuito.

Por estas circunstancias se diría que el arte actual tiene sed de formas, que acusa un carácter de privaciones y que en él sobran las armonías disonantes y los ritmos sincopados lacerantes. Por tales causas el contacto entre artistas y espectadores se ha vuelto imposible; la falta de formas ha estirilizado todo posibilidad de diálogo y el divorcio entre unos y otros parece insalvable.

Por suerte, el arte contemporáneo es profundamente subjetivo, y creemos que ahí está su esperanza, puesto que puede llegar hasta profundidades insospechadas en su constante búsqueda en el interior del hombre. San Agustín, en su Tratado "De Ordine", al hablar de la belleza dice: "Así, pues, es el alma, replegada en sí misma, la que entiende la belleza del universo, que por cierto toma su nombre de lo uno. Por consiguiente, no le está permitido contemplar esa belleza al alma que se dispersa en la muchedumbre exterior, y de cuya avidez se sigue la pobreza, ya que no sabe evitarla de la única manera que es posible, a saber: desprendiéndose de esa muchedumbre. Y llamo muchedumbre no precisamente a la de los hombres, sino a la de todas las cosas sensibles".

Estas palabras indican que San Agustín ha percibido ya, en ese momento, la primacía del hombre interior, esa primacía que pondrá por fin orden en nuestra tremenda angustia actual. Todos sabemos que el artista contemporáneo es un hombre de acción. Su manipulación de la materia, constante y fatigosa, pero amasada con un profundo amor, terminará con una nueva y sorprendente fecundación del espíritu Se producirá entonces una maravillosa eclosión de nuevas formas, aparentemente surgidas del caos formal proclamado por el abstractismo, pero en realidad nacidas del orden absoluto que reina en el interior del hombre, del hombre eterno, idéntico a sí mismo, en los mudables accidentes de sus aspectos, dentro de la unidad profunda del mundo.-

Adhesiones .

Comisión Municipal de Cultura

y

Sociedad Educacionista "La Fraternidad"

LOS CUENTOS INFANTILES Y LA LECTURA

Por MIGUEL A. RODRIGUEZ

La palabra es arcoiris sonoro que transporta los prodigios que, para el niño, son las cosas que lo rodean. Es calidoscopio que varía su paisaje según el giro dado.

En cada palabra hay un misterioso e indivisible fenómeno artístico -hecho estético según Benedetto Croce- en su primer momento y luego aparecen las instancias exteriores de comunicación, momento lógico.

El lenguaje recibe influencia de la vida individual y social, preponderando elementos afectivos y volitivos con muchos menos elementos intelectivos de lo que se supone. "Por ello estos caracteres -según Charles Bally- al reflejarse en el lenguaje natural, le impide y le impedirán siempre ser una construcción puramente intelectual".

El niño aprende esa lengua y su gramática por el oído; se depositan imágenes auditivas y motrices, entonaciones y giros, pero inconscientemente, porque el niño, sensitivo e imaginativo, se mueve a instancias de necesidades e impulsos vitales.

La lengua le sirve para su presente y le ha sido dada como herencia social. Netamente hablada, la consigue por imitación.

Y ese ejército de flechas del idioma que son las palabras, le van abriendo heridas de significación.

Se le da el mundo acústicamente, pues la palabra, divina proporción sonora, lo hace nacer a la vida auténtica y, a veces, morir por ella.

Narrar es trasvar de alma a alma emociones y mundos. El relato del cuento, por solo imperio de la palabra, crea en cada niño un mundo distinto.

Tiene la palabra en su limitación y brevedad sonora un sortilegio:

llega cargada con visiones distintas para cada oyente. Ella sale de un alma y llega a otra por caminos insospechados.

La palabra en sí misma es un mundo; trae las maravillas de los jardines interiores y los vuelca sonoramente. De aquí su valor.

El cuento es narración breve, que muestra al desnudo lo que la novela con afeites disimula.

La novela se defiende más a la mirada inquisidora del lector, el cuento no tiene donde esconderse sino en su argumento mismo,

El buen cuentista pinta el escenario en pocos y apretados párrafos; desarrolla, sin preámbulos ni presentaciones de personajes, la escena que, siempre, culmina en su final, vale decir que mantiene el interés en la intriga del relato hasta las últimas líneas.

Si no hay preámbulos ni divagaciones ni preciosismo estilístico, ni escenas dilatadas y los personajes caracterizados en pocos trazos, debe poseer algún resorte mágico que atraiga: es su sensibilidad aguda y breve y la contención de las pasiones en lo escueto del relato.

Por esto mismo, resulta un género difícil, descarnado, todo huesos, en que al lector no lo distraen las bellezas estilísticas ni la profundidad psicológica de los personajes ni el manejo habilísimo del diálogo. En el cuento, el lector "palpa" inmediatamente el conjunto. Las páginas escapan fugazmente derrochando sus contenidos en los siguientes hasta el final

Entre nosotros al cuentista se le negó jerarquía porque siempre hemos subordinado el cuento a otro género o se lo ha considerado una especie de novela corta. Tal la tragedia de Horacio Quiroga, el mejor cuentista de Latinoamérica, de quien Felde ha manifestado: "Este escritor ha penetrado tan profundamente con su sensibilidad en la vida de la naturaleza, que todos los seres le han entregado el secreto de su oscura dramaticidad".

Entre nosotros, repetimos, se lo ha considerado un hombre que escribe narraciones más o menos interesantes o bonitos, pasatiempos para encarar obras de más aliento, "Ahora bien, da la casualidad -dice E. A. Dughera- que esa mansa orillita del cuento es la que cimentó la gloria de Poe, Maupassant y Chejov".

Narra sucesos entre seres de magnitud real y de la vida corriente o entre seres imaginados y fuera de la realidad real: en el primer caso, suele ser un enfoque parcial de la vida cotidiana; en el segundo, el asunto toma otra trascendencia y vigor y los personajes poseen una elevado jerarquía moral y espiritual o una depravada inclinación al mal, es decir, se han desorbitado, sin la precisa claridad de la proporción.

En el cuento para niños se magnifica el paisaje y los protagonistas

aparecen descentrados, jugando un papel preponderante el elemento maravilloso: todo ello tiende a despertar la imaginación y cautivar el interés.

Se observa inmediatamente que el cuento para niños tiene una función docente. De aquí que todos los elementos estilísticos y gramaticales, el empleo de giro, y palabras determinadas, el uso especial de los verbos deben estar supeditados a esta función.

La imaginación creadora campea soberana, pero entre paralelas de una lógica rigurosa.

Los personajes, bien es cierto, son desorbitados, pero jamás sus caracteres físicos, intelectuales o morales escapan de los observados en la realidad o de los que la lógica admite, "porque la imaginación -expresa Jordán B. Genta en su "Curso de Psicología"- que es inteligencia, acata los principios lógicos que rigen el pensamiento para crear sus mundos. Lo admirable es precisamente, que crea elementos maravillosos que no están en pugna con la realidad, transfigurada simbólicamente".

Hongos, tréboles y piedras son elementos de la realidad, pero se convierten, por efectos de la imaginación, los hongos en casas de enanos, los tréboles de cuatro hojas en asientos con respaldo, las piedras en hogar de escarabajos o grillos raspadores de cuerdas invisibles

Objetos de la realidad se "sensibilizan" y jerarquizan en el cuento; dejan su función ordinaria y cumplen otra superior, sin dejar de traslucir aquélla.

Son quebrados los moldes de la naturaleza y sus leyes, creando mundos distintos, más todo ello se realiza en su aspecto formal, porque se mantienen las grandes líneas naturales, las cuales, por otra parte, son las que impresionan a los niños, es decir, que les interesa menos el orden externo con que se relacionan las cosas que las cosas mismas,

El orden natural, repetimos, se trueca en el cuento y gana en sorpresa, empero no es una dislocación tan absurda que no la comprenda la mente infantil.

Ni las distancias enormes que recorre el gato de las botas de las siete leguas ni el llanto de los animales al ver el cadáver de Blancanieve están fuera de toda lógica. No será verdad, sí, lo que expresan -lo que no interesa- pero, en cambio, es coherente el armazón moral.

El cuento se aparta de la narración histórica: más exacta, aunque menos poética.

En el mundo ideal en que se mueve el cuento, radica mucho de su influencia, muy superior a la de la fábula que, con menos

pretenciones, es más terráquea, y cuya moraleja dista mucho de la delicada poética y certera función estética y ética del cuento.

El cuento de maravillas ha acertado en la elección de los personajes de realeza. Al eliminar los personajes vulgares, a los que el niño vería empequeñecidos, sin tensión espiritual ni afán de aventuras y gloria, e incorporar a aquéllos, hay una delicada orientación de aristocracia y de jerarquización de valores. Al escapar de la chatura vulgar se ha caído en el personaje de realeza, único que podía, mejor que ningún otro, encarar al héroe.

La pompa, el lujo, la jerarquía, el poder y las leyendas en torno a ellos, han contribuido a convertirlos en protagonistas, aunque hay personajes superiores espiritual y moralmente en la vida cotidiana y civil.

Se coprueba un hecho curioso: los mismos tipos con los mismos caracteres psíquicos, morales y casi físicos aparecen en un gran número de cuentos. El príncipe es apuesto, valiente y generoso; la princesa, buena, caritativa y hermosa; la bruja, perversa y fea; los gnomos, dulces y sencillos.

Al eliminar la complejidad psíquica, se pretende que el niño capte y grabe profundamente los matices esenciales, ya que cada uno de los personajes buenos servirá de arquetipo hacia los cuales tienda en imperceptible elevación espiritual.

Es imposible describir a los personajes psicológicamente distintos, pues en el niño naceria una repulsa. ¿Podríamos convertir en bueno al lobo, en pérfido al príncipe salvador, en falsa a la princesa y en generosa a la bruja?

Los personajes malvados son los más descentrados, los más desproporcionados; en cambio los seres buenos, más reducidos, más en proporción humana, como para insinuar al niño que las cualidades de éstos se albergan en el alma del hombre, quien debe luchar contra poderosos enemigos, que, en el fondo, eso representan los personajes pérfidos de la ficción cuentística.

Por qué en los personajes -nos hemos preguntado muchas veces- hay una relación directa entre sus caracteres psíquicos y su aspecto exterior? Por lo mismo que se dirige al alma infantil, la que no observa sino los trazos gruesos. Los personajes más hermosos, tiernos y humanos, los más buenos; los pérfidos y desleales, los más feos.

En el retrato ingenuo del personaje ya se adelanta al niño el alma de que aquél está dotado. Por supuesto que el razonamiento debe ser inverso: Las cualidades del espíritu resplandecen en el rostro

El niño vive en el juego y en el ensueño; su mundo de vivencias está referido al real. Mundo formado por dos superposiciones:

la realidad -juego en su vida- y la fantasía -lo auténtico.

En este medio reina soberano, en aquél hay interferencias extrañas. Su verdadera esfera: la fantasía, en la que el adulto no alcanza a penetrar.

Del mundo de las cosas reales, lógico en su ordenamiento, escapa el niño. Las cosas no tienen importancia, sino cuando él se interesa por las mismas.

Cada niño posee su mundo y con cada edad llegan variaciones; no universo, sino pluriverso o mundos transformables. Conciencia modificable y personalidad en rápido crecimiento.

El escritor de cuentos debe apreciar este devenir de la conciencia y personalidad infantiles y llegar con su arte sin ostentación, naturalmente, espejo para la infancia y no imitación de la misma.

Los cuentos responden a la necesidad "fantástica" y a la ansiedad de ensueño de los niños.

El animismo de los cuentos se correlaciona con la etapa del animismo infantil: la muñeca que participa en sus juegos, los seres creados por la imaginación y que le acompañan en sus conversaciones...

El niño toma interés por las narraciones y las representaciones que ellas originan son más fulgentes que las de la realidad. Le atraen las emociones de lo desconocido y desconocido es el mundo de los cuentos.

"Cortar lo maravilloso de la vida del niño -dice en sus Memorias Jorge Sand- es proceder contra las leyes mismas de su naturaleza. El niño vive de modo enteramente natural en un medio, por decirlo así, sobrenatural, en el que todo es prodigio, y en que todo cuanto está fuera de él debe, a primera vista, parecerle prodigioso".

El cuento presenta arquetipos, modelos de perfección, dechados de virtud y dignidad hacia los cuales debe tender el niño.

Sus personajes poseen sentido idéntico que los de La Iliada tenían para cada griego. Este veía en aquéllos un modelo a alcanzar: Aquiles como arquetipo de valor, Ulises como de hombre sagaz, Néstor como de prudente orador, Héctor de osadía valerosa; y todos servían para orientar su vida hacia la excelsitud en un afán de evitar caer en el olvido, en una muerte sin remedios y sin consuelo metafísico, su gran dolor.

En el cuento de maravillas se presenta la lucha entre hadas y brujas, con el triunfo indubitable y final de las primeras, o la del príncipe -bondad, valentía, dignidad- que rescata a la princesa -pudorosa, inocente y bella- de manos de ogros o malvados.

La enseñanza se transparenta inmediatamente: la vida es tránsito lleno de obstáculos y dificultades ante las que el espíritu se amilana

y desfallece, empero sólo llega a rescatarse el hombre con sentido de la proporción, aquél virtuoso, digno, valiente, de corazón generoso, de espíritu superior, cuando tiene un fin su vida y pone su vida a ese fin.

El cuento no nació con exclusiva pretensión ética, aunque trasluce una función docente sin proponérselo. Por supuesto que él se presta.

Construye un mundo moral propio con el triunfo de los ideales y las virtudes, cosa que no encontramos en la realidad asiduamente, en donde el hombre choca con potencias enemigas a las que sucumbe a veces.

F. T. Vischer considera que lo esencial del cuento es que "la imaginación se mueva para crear una imagen del mundo en la cual se desvanezcan las leyes naturales para favorecer a la idea del bien". Muchos cuentos adolecen de un defecto grave: el de que casi todos sus elementos confluyen a la moraleja final como más importante y en la que el niño no se detiene. La moraleja resume en apretada síntesis un concepto ètico, pero no llega por alambicada al espíritu del niño.

Admitamos que el cuento tiende a darle experiencias para su futura vida, mas no ha de ser por obra del párrafo ético, sino por el actuar de los personajes. El cuento no debe manifestar categórica y expresamente su lección moral, sino sugerirla.

En la narración juega un papel preponderante el verbo, que es la palabra que expresa y resume un mundo de cosas en un breve "espacio" fónico. No hay narración sin verbo.

Es su esencia, pues la narración es relato de hechos extendidos en visión predominante de tiempo.

El verbo es substancialmente tiempo, es decir, conlleva como ninguna otra palabra la noción de tiempo en el que ubica su propia acción, señalando al par el término o no término de ésta y hasta el modo como la acción se realiza.

El presente es sólo una línea que divide dos campos inmensos: el del pasado, cargado de recuerdos y de hechos -nuestra historia que manda- y el del futuro, lleno de promesas, ilusiones y esperanzas -nuestro mundo ansiado

El pretérito, el mundo de los hechos irreversibles; el presente, el de la realidad cotidiana, el de vivir peligrosamente o vivir dramáticamente como dice Ortega y Gasset, y el futuro, el mundo de la fantasía.

Cada verbo -verbum: palabra, por lo tanto, la palabra de las palabras- se convierte en resonador acústico de todas las emociones.

Es la carne del relato y manejado con habilidad estilística se transforma en fuente purísima de donde brota toda la riqueza y matices de la narración.

Los viejos cuentos empezaban con las formas verbales del pretérito imperfecto: "era una vez", "érase" o "había una vez"... "Estas fórmulas tienen especial importancia, porque ya dan el clima de imprecisión temporal en que se realiza el relato.

El pretérito imperfecto es el que mejor se adapta para la nanarración de un hecho pretérito que aún tiene o se le quiere dar, resonancias en el presente puntual en que se habla. La misma terminación en "ía" o "aba" es cociente emocional: se prolonga el sentimiento pretérito en un molde fonético. El pasado, así, deja su rastro, cabalgando en la prolongación acústica.

Imperfección maravillosa la de este tiempo que no finaliza inconexo, sino que se prolonga internamente. Recordar es vivir el pasado en la medida presente, y a eso tiende la estilística del verbo en el cuento.

La evocación del pasado se logra porque el verbo es esencialmente tiempo, no definido y ubicado con exactitud sino nimbado de imprecisión y belleza. Aumenta su imprecisión temporal el "una vez" como fórmula reduplicativa. El valor estilístico del pretérito imperfecto radica en que es asombrosamente imaginativo.

Si ensayamos el pretérito indefinido, el relato adquiere rigidez y frialdad y no tiene casi la virtud de hacer blanco en la emoción.

Señala una acción concluida en el pasado sin conexión con el presente, carece de duración y es indefinido en cuanto no ubicado en ese campo inmenso de la preteridad. Expresa un pasado que pasó y no un pasado revertido presente en la magia de la narración.

La imposibilidad de ubicarlo entre un pasado remoto o cercano al presente lo convierte en un tiempo poco indicado para relatos para niños. Posee un clima excesivamente objetivo. Su fonética es fuerte y terminante, sólo la primera persona del plural nos acerca al presente en identidad formal.

Esta dubitación temporal es funesta, porque o nos aleja demasiado o nos acerca con exceso al presente del que huimos para evitar un choque brusco entre la realidad narrativa y la real.

El pretérito imperfecto mantiene anudado al presente su emoción, como las tarjetas antiguas guardadas en libros exhalan su perfume antiguo.

En "Los intereses creados" de Benavente, Leandro dice: "Y así esta noche en el encanto de la fiesta... me pareció que era un descanso en mi vida... y soñaba. . ¡He soñado!..."

En el "soñaba hay un deseo vehemente de continuar soñando, de seguir viviendo en ese trasmundo de la fantasía; en el "he soñado" se corta fríamente la relación al presente, corta el hilo finísimo de la evocación y Leandro vuelve a ubicarse, con su corporeidad tangible, en el mundo cotidiano.

El verbo en pretérito imperfecto es prolongación fantástica con ecos subjetivos y la narración tiende a dar un clima de presente y de vivencia, con la particularidad de suponerlo desligado del presente común y sintonizado a un evocador y desteñido prerérito.

Leer es abrir las puertas del espíritu a la entrada gozosa de la cultura; es como asomarse a una ventana para disfrutar de un paisaje deleitosamente.

¡Oh las lecturas de la infancia! por ellas conocimos al príncipe Nemo y su isla misteriosa, después de recorrer tantas leguas en el Nautilus; las peripecias en "La Jangada" y lo que les ocurrió a "Los hijos del Capitán Grant"; mientras las novelas de Salgari nos acercaron al trópico en cuyas islas luminosas vivían filibusteros. Lloramos sobre las páginas de "Alegre" y sufrimos cuando aquella maestra de cuarto grado nos leyó "de los Apeninos a los Andes".

Y andando los tiempos, fuimos, el quinto mosquetero de "Los tres mosqueteros", que eran cuatro. ¡Y cómo sufrimos con "El Conde de Montecristo"! ¡Y cómo nos satisfizo su venganza!.

Y mucha agua pasó bajo los puentes y muchas lecturas por nuestros ojos ansiosos. Y en el afán febril de leerlo todo, olvidamos, ¡tantas veces!, la realidad circundante donde se da la flor airosa, el vuelo eléctrico de la abeja, miel alada, el árbol otoñal deshojando su libro, la noche en cuyo poncho. , según Marechal, clavan sus agujas los grillos nocherniegos, y la esterlina del sol rodando en los caminos del cielo, y la luna tímida, linterna de la noche, y el río ampuloso, y el mar grávido, y el campo y el molino, girasol del viento, flor indespetalable.

Por que los seres creados estéticamente entran por las mirillas de los ojos a nuestros mundos interiores, nos hurgan el espíritu y se quedan confundidos con nuestro propio yo. Ellos, dentro de nosotros, suelen tener más vida -siendo "sombras"- que los de la realidad que son sólo sombras de la vida.

La realidad que vive quien se adentra en la lectura es tan real, poderosa y atractiva que supera la vivida. Quien lee, suele levantar los ojos y mirar sin ver, porque su ver está para los personajes y paisajes de ese otro mundo creado por la palabra.

Federico Carlos Sainz de Robles, refiriéndose a la influencia que ejerció la lectura, desde niña, en Emilia Pardo Bazán, dice;

"Leyendo aquellas cosas... ¡qué ha de oir la niña las desvergonzadas riñas de las sardineras... Embelesada está con la lectura. Y si levanta los ojos de la letra y los pone en el paisaje... que nadie piense que repara en las playas... ni en nada natural, ajeno a su mundo propio. La niña mira. . pero no ve".

El olvido de la lectura en las escuelas primarias y colegios secundarios ha restado un poderoso elemento formativo.

Recordamos que en las escuelas primarias, entre las asignaturas figuraban "Lenguaje" que quería decir, hoy traducido, Gramática Castellana; y "Lectura y Declamación". Subrayamos de esta última: la lectura era siempre bien recibida, la declamación, en el frente del aula, resultaba mortificante.

Aparte del valor formativo de la lectura, pues crea un espíritu abierto y generoso, incita a nobles ideales y despierta sentimientos estéticos; contribuye, también, a enriquecer el habla de cada alumno incorporando a su léxico nuevas expresiones idiomáticas, palabras ignoradas o nuevos sentidos en palabras ya conocidas, corrige la falta de ortografía, suscita la atención y fortalece la memoria.

Crea una reserva de ideas e imágenes, consume los momentos de ocio para convertirlos en ocio espiritual, auténtico y creador. Leer es viajar mentalmente.

Ella se hace tanto más necesaria, cuanto mayor es el empuje de las cosas vacuas y materiales. El niño actual no lee y no sabe leer.

Solicitado por tentaciones diversas y extraculturales, se dispersa en la ambición de cumplirlas.

Epoca de ahorro de tiempo y de esfuerzo, se pretende reducir la lectura, ocio lujoso.

La urgencia del vivir actual impide tener tiempo para la lectura, se entiende tiempo suficiente para reflexionar, entonces se convierte en rápida y epidérmica. Por eso, el criterio actual de los diarios es decir todo en los títulos con letras grandes y, por contraportida, el texto del artículo agrega poco. Además la radio y la televisión le proporcionan una serie de conocimientos sin necesidad de recurrir al libro.

Frente a ello, el maestro debe obligar a leer al alumno, pero lectura en voz alta porque supone dos vías de penetración; visual y auditiva, y por ésta, la autocorrección.

No es lo mismo leer con la vista en monólogo mudo y leer en alta voz, diálogo consigo mismo. Con la primera forma, la lectura es rápida, fijándose principalmente en el contenido con prescindencia de otros elementos, con la segunda, el lector debe demorarse y

significa reflexionar y corregir las pronunciaciones defectuosas, dar entonación adecuada a las proposiciones y aclarar el sentido de lo leído.

La lectura debe ser seleccionada, debe haber una permanente búsqueda de la buena lectura que convenga a niños y adolescentes; apreciados sus quilates por el maestro y los alumnos en una igualación interpretativa y valorativa.

Decimos la buena lectura y el buen leer. He aquí el secreto. Un trozo mal leído es peor que una lectura de escasos méritos, pero realzada por virtud del lector.

Los nuevos tiempos han traído la radiotelefonía y la televisión, medios rápidos de cultura que han suplantado o alejado el libro. Ambas formas de transmisión cultural responden a la inquietud de la hora de un mundo apresurado con escaso deseo de cerebrar. Son elocuentes las palabras del doctor Arpesani, ex embajador italiano en la República Argentina: "Ellos /la radiofonía y el cinematógrafo/ si bien han ayudado a la difusión rápida de una primera información y al desarrollo de un nuevo arte, han contribuido también a un mundo que tenía apuro, que había aumentado su actividad y, en consecuencia, su cansancio para crear nuevas costumbres de recepción, eliminando el esfuerzo intelectual que sólo la lectura sabe determinar. Leer significa elegir, seleccionar; la verdadera cultura supone precisamente facultad de selección que los demás medios de difusión -visual o auditiva- no siempre o, mejor dicho, todavía no pueden ofrecernos.

La verdadera cultura supone esfuerzo lento, la tensión, la posibilidad de la reflexión y el placer de detenerse a pensar; en una palabra, el esfuerzo del pensamiento que es una alegría intelectual creadora de cultura".

La radiofonía no exige ningún esfuerzo mental, porque todo se reduce a escuchar tandas de noticias, avisos comerciales que, desgraciadamente deforman el idioma, números musicales deprimentes, las famosas novelas y los concursos de cantores. La radio entra en el hogar sin resistencia y utiliza la insistencia machacona que graba despacio en la mente del más obstinado lo que desea.

La televisión es la gran esclavizadora: mantiene, especialmente a niños y adolescentes, en una holganza de horas con sus tiras filmadas con las eternas hazañas de cow-boys, las series de pistoleros, gangsters y hombres fuera de la ley, quitándoles momentos en que el niño podría dedicarse a jugar, a crear el mundo de su fantasía y al joven lo aparta de otros actividades más elevadas y conducentes a su equilibrio psico-somático.

"Hay que contar -dice una revista extranjera- que entre los seis

y los dieciséis años, en los países dotados de sistemas de televisión de cierta importancia, el niño dedica entre quinientas y mil horas por años a la contemplación de las emisiones, lo que en números redondos eleva a doce mil horas el tiempo dedicado a la televisión, durante la vida escolar, es decir, casi tanto espacio como el que transcurre en las aulas".

Ni la radio ni la televisión exigen proceso mental. Escuchar y ver simplemente no son pensar.

El libro es el arma de la cultura ya se manifieste como novela, cuento, biografía, historia, ciencia-ficción o versos. Frente a la lectura seleccionada y dirigida, ha aparecido la revista ilustrada, el cuento gráfico, verdadero peligro o la palabra hablada y escrita y a su función estética.

La revista de historietas -visualidad pura- no obliga a pensar porque no hay lectura. En última instancia es la "visión" propia del dibujante que conforma por este medio la mente del niño, quien, no obligado intelectualmente por falta de lectura, empobrece su imaginación.

En su libro "Pedagogía", P. Barth expresa: " Las ilustraciones de cuentos que quiere ofrecer /W. Rein/, aun cuando fueran obras de arte, como las láminas de Schwind, resultarían inútiles para los niños y hasta perjudiciales, como los cuadros de escenas históricas aisladas.

Aquéllas y éstas reprimen la propia fantasía, mediante la cual el niño crea ciertas figuras".

El cuento ilustrado no se apoya en la lectura, achata la imaginación, pues da en cuadros sucesivos y sin leyendas todas las escenas; y esta presentación simultánea de sus episodios impide el proceso de inferencia y el juego de la imaginación a que la lectura da origen. El cuento se empequeñece en la ilustración.

El relato siendo oral llega al alma del niño, pues la palabra, conjunción armoniosa de sonido, sentido y "espíritu, posee un enorme poder de sugestividad. Cada palabra, acompañada de un gesto, va bordeando mundos de imágenes y de contenidos espirituales; vivida, regustada y gozada despierta la fantasía pueril. Si la palabra fuera sólo envoltorio fónico no se comprendería y si fuera meramente significado caeríamos en la frialdad conceptual: musicalidad, sentido y emoción es mágica flecha que cala hondo en el alma.

La palabra lleva a la contemplación activa y eterna, más eterna cuanto más verbo. Nada hubo ni hay más activo y perenne para toda la humanidad que el verbo griego y latino y la palabra de Cristo.

Por eso los niños al escuchar un cuento quedan absortos, en disposición de éxtasis, purificándose en la visión de sus propios fantasmas interiores en la proporción de su humanidad.

MARINA

No sabemos porque vino tu nombre
a habitar nuestros días.
No sabemos tampoco el color de tu pelo.
Pero este nombre le quedará bien a tus ojos
cuando mires las tardes del otoño.
El pájaro en la cúpula del aire.
Y las calles de abajo,
donde el domingo inventa la alegría.
Nosotros te daremos un balcón.
Para que gastes tu mirar. Y ames.
La sombra de un parral para el estilo
de tu modo querido de mirarnos.
Y algún pasillo oscuro,
donde la luz será una enredadera
floreciendo sin tregua noche a noche...
Te diremos las cosas con muy pocas palabras.
Pero tendrá un aljibe nuestro patio
para aprender la voz con que se nombran
las que tienen un ángel escondido.
Tú nos darás tu trenza, creciéndose en edades.
Desatándose el moño.
Jugando a hacerse grande...
Y soñarás después, con muchas cosas
que son ayer en nuestras manos juntas.
Tu linaje, Marina,
es este nombre.
Este velero amor que te entregamos.

MÀRTA ZAMARRIPA

Concordia - 1967

INCLUSO, ERA POSIBLE

"Hay cosas
que se sienten muy después..."
CASTELPOGGI

Después vendría el momento de arreglar los papeles.
Del seguro de vida.
De preparar las manos,
y de querer morirnos como la gente.
–Como toda la gente que ha cumplido
su voluntad de ser, por las semanas–

Mientras,
cuestión de transitar los días
entre diarios, manteles y vecinos.
Disimular los bostezos los domingos.
Decir hasta mañana en el café.
Transitar el esperma por oficio.
Traspapelar la brújula-muchacha
como una cuenta más por los bolsillos.

Incluso, era posible.
¿Quién no puede esas cosas que suman treinta días
iguales a otros treinta que se fueron en años
y a los treinta que empiezan mañana de mañana?

Pero a veces ocurre
que se enciende una lampara por nuestros interiores
Que lá luz entra a gritos.
Que nos urgen las ansias de sabernos vividos.
De recobrar el niño que fuimos por los muelles.
De leer las palomas en los ojos de alguien.

Levar anclas no es fácil.
Y es verdad que se puede continuar en lo mismo.

¿Pero a la rosa abriendo su intacta geografía,
quien le inventa el olvido?

MARTA ZAMARRIPA
Concordia - 1967

LA ENSEÑANZA DE LITERATURA HISPANOAMERICANA EN EL COLEGIO DEL URUGUAY

por HECTOR CESAR IZAGUIRRE

La Biblioteca del Colegio del Uruguay ofrece múltiples sorpresas al lector que incursiona por sus anaqueles. Libros, revistas y folletos, de ignorada o inesperada existencia suelen esconderse tras inofensivos y poco excitantes títulos.

Son ellos, mudos testigos de una excepcional actividad cultural que ha dado justa fama al Histórico Establecimiento.

Cada una de esas páginas es la historia viviente de una pasión intelectual, cuyos ecos aún resuenan gratamente en nuestros oídos.

Llevados de la mano por algunas de esas publicaciones, nos acercaremos a los últimos años de la década del ochenta.

Ya por entonces el Colegio del Uruguay ha pasado la adolescencia precoz de "la edad dorada". Circunstancias políticas y económicas han puesto su temple a duras pruebas en los años anteriores.

"Pavón abate la bandera de la Confederación y casi arrea la del Colegio que ve reducida a la quinta parte el número de sus alumnos", dice en forma categórica su rector José Zubiaur, en el aniversario de 1908 (1).

En su aún breve historial ha podido observar retrasos frecuentes en el pago a los docentes, restricciones en las becas, supresión de su Internado...

(1) "Ultima etapa oficial (Surcos y semillas escolares)" del Dr José Zubiaur, Buenos Aires-1913 Pag. 131.

Con enorme tristeza ha visto también cómo sus mejores hijos postergaban sus inquietudes humanísticas para tomar las armas, luego del asesinato de Urquiza en San José.

La creación de nuevos establecimientos habíale hecho perder ya, en nombre de la unificación educacional, los magníficos planes elaborados en épocas del Dr. Larroque, que tanto habían contribuido a cimentar su grandeza.

Sin embargo su espíritu no ha decaído pues pareciera encontrar en la adversidad nuevos motivos para concretarse. La Escuela de Derecho, surgida en plena época de convulsión, es un ejemplo magnífico de confianza en los valores espirituales del hombre.

Hojeando en el viejo Archivo del Colegio, conmueve encontrar documentos o simples notas que prueban el temple de sus hijos. Registraremos uno solo: se trata del pedido de alumnos de la citada Escuela de Derecho que en 1875 solicitan un nuevo turno de exámenes ya que "los sucesos que últimamente amenazaron la tranquilidad fueron, como es sabido, causa de que el Gobierno llamara á todos los ciudadanos á las armas . .", quedando, en consecuencia, "sustraídos a las ocupaciones pacíficas del estudio. . .".

No hay duda que la historia es escrita también por los pequeños detalles. . . Esa solicitud nos habla de los ecos de la rebelión jordanista que en años anteriores había debido convertir las aulas del Colegio en hospitales de emergencia (1), con una claridad tan expresiva que hace innecesario cualquier comentario.

Los folletos que comentaremos nos mostrarán la otra cara: el resurgimiento lento y seguro de un Establecimiento que supo curar sus heridas. Dejemos pues que sean ellos quienes lo hagan vívido.

La colección de una revista quincenal de Ciencias, Artes y Letras, que se comenzara a editar en 1887, será nuestro primer testimonio. Se trata de "El Investigador", dirigida por el profesor de Historia y Geografía Nacional del Colegio, Don Benigno T. Martínez.

Su cuidada presentación nos impresiona gratamente. Al observar los tomos correspondientes a 1888 y 1889, nos interesan de inmediato los artículos que, sobre historia nacional, escribe su Director.

Pero la publicación nos reserva otra sorpresa: en todos los números se intercalan documentos, inéditos por entonces, del Archivo Histórico de la Provincia.

Nuestra mirada se dirige luego a las colaboraciones literarias.

(1) Informe al Ministerio del Rector Alió, Julio 28 de 1871. Archivo Histórico del Colegio.

Y vemos entonces que en sus páginas se reproducen poesías del peruano Ricardo Palma, traducciones de Calixto Oyuela, "Traducciones" de Pastor Obligado, "El ánima de poncho verde" de Honorio Leguizamón. . .

Bajo el título de "Ojeadas literarias" publica Joaquín Castellanos comentarios acerca de los principales autores argentinos del momento. También encontramos un interesante artículo acerca de la novela realista de la escritora peruana Mercedes Cabello de Carfonera.

Más significativa es, sin embargo, la inclusión de una serie de artículos bajo el título de "Parnaso Colombiano" de Don Júan Varela, luego publicados en sus conocidas "Cartas Americanas".

Pero la sorpresa máxima nos la da la reproducción de la famosa Carta del citado crítico español con motivo de la publicación de "Azul" de Rubén Darío, en el número correspondiente a noviembre de 1888.

Si consideramos que la obra de Darío fue editada en Valparaíso el 30 de julio de ese año, y que la Carta de Varela recién fue publicada en Chile, donde por entonces vivía Darío, en Enero del año siguiente (1), no podremos sino admirar la labor cultural y extraordinaria vinculación de esos hombres que en soledad geográfica sabían comunicarse espiritualmente, salvando distancias y aislamientos. Pero demos paso al segundo testigo que acude a la cita. . .

Está directamente relacionado con la enseñanza de la literatura hispanoamericana en el Colegio del Uruguay: se trata de dos volúmenes de la "Antología Argentina -Colección de Trozos históricos críticos-literarios" que en 1890 mandara editar el citado Benigno T. Martínez. En el prólogo, luego de recordar anteriores intentos, el autor afirma:" . . faltaba en nuestros Colegios y Escuelas una "Colección de Trozos selectos", destinados no sólo a servir de modelos, como composiciones literarias. . .", sino también para inculcar "en la juventud sanos principios". Por ello da en su antología una importancia primordial a lo que él denominaba "composiciones serias": descripciones, temas patrióticos, relatos desapasionados. . .

Por el contrario, excluye los temas sentimentales que el romanticismo había popularizado.

Esta publicación debió constituir en su momento un auxiliar indispensable para el alumno de Historia y de Literatura ya que la selección poética se complementa con la información biográfica correspondiente.

El tercer testimonio tiene mayor antigüedad: es de 1884. El Dr.

(1) "Rubén Darío a los veinte años" de Raúl Silva Castro - Pag. 235 - Edit. Gredos.

Honorio Leguizamón es por entonces rector del Establecimiento.

El folleto incluye trabajos leídos por los Miembros de la Academia Científico-Literaria al conmemorarse el XXXV aniversario de la fundación del Colegio del Uruguay.

El nombre de la Institución nos hace pensar en respetables canas de señores muy formales y pulcros. Pero la presunción no puede ser más errónea pues tales Académicos son juveniles estudiantes del Colegio que se han agrupado para concretar sus afanes intelectuales.

Los noveles Académicos, de acuerdo al folleto que tenemos ante nosotros, se interesan por los más dispares temas. La Inglaterra y Francia dieciochesca se entremezclan con Lecciones de Química y con la evocación del paso sanmartiniano de los Andes.

Como en muchas páginas de los escritores de la generación del ochenta, el sentimentalismo romántico se reconcilia caprichosamente con el positivismo filosófico.

En esa oportunidad han sido invitadas alumnas de la Escuela Normal de Maestras que participan de la celebración leyendo trabajos que también han sido incluidos en el folleto.

El rector, que mira con simpatía tales actividades, los recuerda especialmente en el informe anual. Por él nos enteramos que las conferencias de la Academia gozan de estima entre la población, y que desde años anteriores constituyen un número obligado en las fiestas del Colegio.

Mariano Calvento, José R. Navarro, Jacinto Caminos, Prudencio Plaza, Benito Cook y Emilio Gouchón que preside el grupo, son nombres que el folleto nos entrega de estos Académicos sin toga que continuaban una tradición honrosa iniciada en los primeros tiempos del Colegio. No olvidemos que en el Certamen Literario de 1856 un nombre nuevo aparecía en nuestras letras: Olegario V. Andrade. (1)

Los "Apuntes de literatura hispanoamericana" del Profesor Alió.

El interés que el tema nos hiciera despertar decidió que este testimonio fuera el último en esta heterogénea e incompleta visión de la actividad del Colegio en una etapa de su vida.

El folleto consta de 73 páginas y una fe de erratas. Su título completo es: "Apuntes de Literatura Hispanoamericana, dictados a los

(1) "Urquiza en la Instrucción Pública" de Manuel E. Macchi - Pag. 32 - Edit. "Castellvi - Santa Fe.

alumnos de cuarto año del Colegio del Uruguay por el profesor Agustín Mariano Alió".

Como los anteriores ejemplos, salvo la "Antología" de Benigno T. Martínez, el trabajo fue realizado en la "Imprenta Guttemberg" de Concepción del Uruguay.

En la portada del folleto podemos leer lo siguiente: "La Introducción y la parte correspondiente a Méjico, Cuba, Centro América y Venezuela hasta Baralt inclusive es obra de don Calixto Oyuela a quien debe este inapreciable obsequio el profesor".

Es decir que los restantes estudios literarios referidos a Venezuela -desde el movimiento romántico-, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Chile, Uruguay y República Argentina, pertenecen al Profesor Alió.

Aclaremos que los mismos parecen ajustarse al Plan de Estudios de 1884 que fijaba dos horas semanales para la enseñanza de Literatura Española y de los Estados Sudamericanos, en cuarto año.

El detallismo y extensión de los mismos nos hacen presumir el terror que, por diferentes causas, provocarían los mismos en profesores y alumnos...

Las tres horas semanales adjudicadas en el plan de 1888 sólo habrán sido un paliativo para esa situación (1).

La preeminencia de los temas de literatura española es tal en ellos que sobre un total de veintiún puntos o bolillas, diecisiete le están destinados.

Cúmplese en estos planes lo que afirmara Ricardo Rojas: "De ahí que la literatura argentina sólo haya sido una bolilla del programa, y en el mejor de los casos una lección presurosa, que después de haber estudiado las letras de España en el ingles Fitz Maurice Kelly, se contestaba en clase por someros opúsculos" (2)

Cuando pensábamos que las 73 páginas que le dedicara Alió a sus "Apuntes" eran algo más que una "lección presurosa", una afirmación de Calixto Oyuela sirvió para abrirnos nuevas rutas. Dice el por entonces profesor de Literatura del Colegio de Buenos Aires: **Creo oportuno transcribir aquí algo que, acerca de Literatura, y especialmente de la poesía hispanoamericana, tuve ocasión de indicar someramente hace ya muchos años, en unos "Apuntes**

(1) Los datos mencionados han sido extraídos de la Recopilación de "Leyes Decretos y resoluciones sobre Instrucción Superior, Secundaria, Normal y Especial", realizada por Juan García Merou - Tomo II - Buenos Aires - 1901

(2) "Historia de la Literatura Argentina" - Tomo I - Los Gauchescos - Pag. 61 - Edit- Lozada S. A.

de Literatura Castellana (Siglos 18 y 19)", impresos pero no publicados, con destino a mis alumnos del Colegio Nacional, en 1886"... (1)

Los conceptos que Oyuela recuerda en esa oportunidad son textualmente idénticos a los que, a manera de Introducción, generosamente brindará al profesor Alió para su publicación de 1889.

Es evidente que dichos catedráticos, al igual que Benigno T. Martínez al editar su "Antología", buscaban solucionar con esas ediciones los graves problemas de textos que las nuevas exigencias de los programas habían provocado. Recordemos, al respecto, que esta carencia de bibliografía adecuada es preocupación constante de los rectores que insisten en él en sus Informes Anuales al Ministerio.

Por lo antes considerado, podemos afirmar que los folletos de Oyuela y Alió son los primeros hasta ahora conocidos que, acerca de literatura hispanoamericana, se escribieron en el país para uso de los alumnos del ciclo secundario.

Los que publicara Alió, por su parte, tienen además el valor de recuperar parcialmente los de Oyuela ya que ellos habían sido "impresos pero no publicados"...

La crítica literaria en los "Apuntes" del Profesor Alió.

La importancia cronológica del folleto hizo que nos detuviéramos en él para conocerlo y apreciar a la vez las tendencias críticas predominantes.

Aclaremos, de inmediato, que en los "Apuntes" predomina la visión panorámica. Sólo en circunstancias muy especiales se detiene el autor para analizar con algún detallismo la obra que comenta. Lo normal es que ofrezca características generales de los autores o movimientos. No olvidemos que el programa no le daba posibilidades para intentos mayores.

En su esquemático relato recalca la pobreza intelectual de la Colonia, pálidamente vitalizada por el neo-clasicismo.

En general, Alió centraliza sus ataques en el "seudo-clasicismo francés importado... "Y por derivar de él, idéntica postura toma con el hispánico. No nos asombre pues, que al hablar de la literatura uruguaya señale que "pagó tributo a la escuela prosaica de Iriarte...

(1) Notas Explicativas de la "Antología poética Hispano Americana - Pag. 478 Angel Estrada - Editores.

Por eso al evocar a Lavardén añade: "Convencido de que el preceptivismo estrecho de Luzán era una importación exótica en la lengua castellana, estudió con esmero los buenos clásicos de la escuela tradicional y los magníficos modelos latinos del género satírico, Juvenal y Persio, y pudo de esta suerte librarse del atildamiento académico y convencional de la escuela francesa y del conceptismo amanerado y obscuro, cuyo profeta fue Góngora".

Por lo que niegan y afirman, dichas expresiones sirven para concretar el pensamiento estético de Alió que se aproxima así al clasicismo de su amigo y colega Calixto Oyuela.

Esta preferencia explica la importancia que durante su rectorado se diera al estudio del latín. Por lo mismo, fácil resulta deducir los recelos que el movimiento romántico pudo inspirarle, en especial desde el punto de vista formal y temático.

Al recordar a Echeverría afirma que "la nueva escuela asestó sus tiros a la tradición clásica-latina, y mezclando las rimas, confundiendo los géneros, alterando las combinaciones métricas aceptadas, debilitó más de una vez el nervio y plácida armonía que su musa era capaz de dar a sus composiciones. Elogia en cambio el casticismo de Juan María Gutiérrez y del peruano Julio Arboleda.

Ya sabemos que el primero conocía perfectamente la lengua y literatura hispánicas. Sin embargo, en paradoja que sólo las ideas de la época pueden explicar, fue dentro de su generación el que con mayor ahinco luchó por la independencia idiomática de los pueblos americanos, hasta el punto de rehusar, años después el sillón académico.

Por lo general, Alió es mesurado en sus juicios. Por eso nos ha sorprendido la ironía que descarga contra la obra primeriza de Echeverría. Dice de él: **"Lloró primero hastíos y desengaños, inundando las orillas del Plata de ese raudal de lágrimas, que con tanta abundancia derraman algunos poetas, brotadas tan solo de la pluma con que escriben sus versos..."**

En ese sentido, al igual que Benigno T. Martínez en su comentada "Antología", Alió prefiere elogiar la poesía de tono exaltado y tiene sus confesadas reservas para con las de temática sentimental.

Los recelos hacia el romanticismo le hacen afirmar que Echeverría y Mármol logran sus mayores aciertos cuando se apartan de las tendencias de la escuela. Al primero le reconoce, en cambio, su interés por los temas americanos. Por eso valora "La Cautiva", a la que define como "cuadro pictórico de la pampa.

Le recrimina en cambio, caer en "el licencioso realismo", al que según nuestra opinión debe Echeverría muchos de sus aciertos.

Llega así, en rápida visión, a la literatura gauchesca. Nos

interesaba conocer los juicios de un hombre de letras que escribió sus "Apuntes" pocos años después de la edición de la "Vuelta de Martín Fierro".

Las primeras palabras le están dedicadas a los gauchos, a quienes califica de "seres excepcionales" y a los que, como buen español, adjudícales origen andaluz...

Alió comenta luego a los principales autores: Hidalgo, Ascasubi, del Campo... Al autor del "Fausto" criollo dedícale los adjetivos más encomiásticos. Cuando leíamos esos conceptos, íbamos recordando palabras del poeta uruguayo Fernán Silva Valdés (1) en las que, en un primer momento, el "Fausto" dominaba el escritorio y la casa señorial. "Era manjar literario de señores", mientras que "Martín Fierro" debía acurrucarse en algún rincón de la cocina donde era saboreado por peones y agregados...

Alió está dentro de esa generalizada tendencia del intelectual de fines de siglo. Aunque debemos aclarar que luego de los estudios de Fermín Chávez (2) y Angel Battistessa (3), ya no podemos seguir afirmando que el poema de Hernández fue "descubierto" por la intelectualidad argentina luego de las conocidas conferencias de Leopoldo Lugones.

Juicios encomiásticos de Mitre, Cané, Avellaneda, Juana Manuela Gorriti, del boliviano Subieta, del profesor español Juan J. Velloso García..., nos hablan claramente de un confesado interés y de una valoración crítica que Alió, como muchos en su tiempo, no alcanzó a captar plenamente.

Existían recelos que Lugones destruyó en su oportunidad, permitiendo que el poema de Hernández saliera de su escondrijo para dominar en toda la casa...

Los juicios de Alió hoy sólo pueden lograr una sonrisa comprensiva en quien los lea: "Sus versos no carecen de méritos. Ocupa un lugar intermedio entre Ascasubi y del Campo en la poesía gauchesca. Tiene ménos chiste, ménos gracia que Ascasubi pero es más aliñado y versifica mucho mejor. Está lejos de poseer la gracia incomparable y el estro de Estanislao del Campo, sin embargo debe citarse como "payador" ilustre, pues no mencionándolo se cometería

---

(1) "Altos y bajos de la poesía gauchesca" - "La Prensa" - 9/9/56

(2) "José Hernández -periodista, político y poeta"- Edic. Cult. Argentinas

(3) José Hernández" - Tomo III de la "Historia de la Lit. Argentina" - Edic. Peuser.

una verdadera injusticia..."

La vinculación de Hernández con el movimiento jordanista debió hacerle suponer a Alió un origen entrerriano para el conocido poeta bonaerense.

Cuando menciona a Olegario V. Andrade no escatima los elogios pero, quizá por su condición de ex-alumno del Colegio, adopta Alió con él un tono "paternalista". Por eso dice: "Poseía suficientes facultades para ser original y no sabemos explicarnos cómo no se lanzaba siempre en alas de su propia inspiración a las encumbradas regiones del arte".

Luego, siguiendo a Villemain, considera que la novela histórica es complemento de la historia Esta subordinación de lo estrictamente literario le impide valorar cabalmente a novelas que, como "Amalia" de Mármol, estaban concretando los primeros intentos novelísticos en nuestra literatura.

Con la mención de los principales oradores culmina Alió su paseo panorámico por las letras de América que es complementado por una síntesis final en donde evoca los principales momentos de nuestra historia literaria. Señala también el peligro que supone una extremada subordinación a los moldes extranjeros y se enfrenta con los que suponen "pues la literatura patria ha entrado en un período de decadencia".

A lo largo de este camino nos hemos encontrado con valoraciones que el tiempo ha afirmado o rectificado. El folleto vale como testimonio de una época, como punto de partida. Aunque a veces los recursos críticos utilizados sorprendan al lector que de improviso entérase que los versos de Ascasubi "pican como la abeja sin veneno", y que la elocuencia "apocalíptica" de Estrada cae sobre su rival "como el golpe de la clava.." Aunque en otras oportunidades se deje llevar por un estilo grandilocuente y afirme que las poesías de Juan Crisóstomo Lafinur "son frutos espontáneos, caídos de un árbol fecundo, agitado por el huracán, imagen por otra parte del poeta, comparable a la sinuosa curva de un relámpago".

Pero no olvidemos un detalle: estos juicios forman parte de "Apuntes" destinados a alumnos del ciclo secundario a quienes con pocas palabras, dado el escaso tiempo de que se disponía, debía brindarse un panorama claro y sintético.

Mirándolos desde esa perspectiva, es indudable que los "Apuntes" debieron cumplir en sus momentos con los fines que su autor se propusiera al dictarlos y posteriormente llevarlos a la prensa.

La enseñanza de la literatura hispanoamericana y argentina

en nuestros establecimientos oficiales

Es indudable que este último testimonio nos ha hecho recorrer senderos que inicialmente no habíamos supuesto. Utilizando aportes de don Ricardo Rojas, nos internaremos por este nuevo laberinto. El eximio maestro tucumano nos recuerda, en torno al tema que ahora nos interesa, que hacia 1881 (1), al aprobarse la ley por la que se creaba la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires dispúsose el funcionamiento de la cátedra de Literatura Argentina.

Pero aquello "nunca pasó de un buen propósito" ya que la aspiración recién se concretaría en 1912, año en que Ricardo Rojas comenzó a dictarla.

Las palabras que Don Rafael Obligado pronunciara en esa oportunidad nos presentan claramente la situación por entonces existente: "De la acción de los próceres de Mayo, de sus primeras Asambleas, de sus grandes capitanes y victorias todo lo sabemos; podríamos escalonar con justicia, de arriba abajo, los méritos de cada uno; pero. ¿y los otros?, ¿los que los acompañaban y acaso les dirigían desde el gabinete y el periódico y el libro en la primera mitad del siglo pasado?, De ellos conocemos muchos nombres, podríamos citar algunas obras, **pero si alguien nos pidiera que fijáramos su colocación respectiva entre sus contemporáneos, seguramente la honradez nos sellaría los labios ..."**

Existían sí, valiosos estudios críticos de determinados autores y épocas, pero como lo insinuó Obligado, faltaba aún el estudio sistemático que Rojas comenzó a concretar desde su cátedra. Recordaremos que al hacerse cargo afirmó en forma categórica: "Deberé no sólo dictar la asignatura, sino crear la materia; pues se me entrega una cátedra sin tradición y una enseñanza sin bibliografía".

Posiblemente en esos momentos tenía en cuenta Don Ricardo Rojas la opinión de espíritus selectos que en años anteriores habían tenido vacilaciones al hablar de una literatura hispanoamericana con características propias.

Don Bartolomé Mitre, que tanto contribuyera con sus estudios y material bibliográfico a consolidarla, afirmaba hacia 1388. 1o No existe en verdad una literatura hispanoamericana; 2o sólo existen ele-

(1) "Historia de la Literatura Argentina" - Tomo I - Los Gauchescos - Pag. 61 - Losada S. A.

mentos que en lo futuro han de formar la obra de conjunto" (1).

Luego, al recordar que en años anteriores se le requiriera opinión acerca de la enseñanza de esa asignatura en el ciclo secundario, refirmaba: **No existía entonces, como no existe ahora, ningún curso de literatura americana en general ni en particular y era entonces, como hoy, no sólo difícil sino materialmente imposible confeccionarlo, si por curso de literatura se ha de entender un cuerpo de doctrina con unidad de composición, que contenga no sólo los principios elementales de la materia, sino también los ejemplos ilustrativos de sus partes componentes..."**

Es evidente que las expresiones de Mitre nos permiten valorar en su real dimensión a los "Apuntes" del Profesor Alió, aunque debamos admitir que en ellos no se concretan algunas de las exigencias requeridas por Mitre en la oportunidad.

Hagamos ahora un alto en este panorama pues queremos hacer resaltar dos opiniones La primera de ellas aparece en "Alba", "semanario de literatura recreativa", editado en Gualeguaychú por Eulogio Enciso entre marzo y septiembre de 1864, que reproduce poesías de Víctor Hugo, Campoamor, Núnez de Arce... y recibe en sus páginas los juveniles temas sentimentales de Gervasio Méndez.

En esa publicación, su director cuestiona la existencia de una literatura nacional y resuelve en forma afirmativa su interrogante (2).

El segundo testimonio nos lo brinda el prólogo de la "Antología" de Benigno T. Martínez. Su autor en él nos habla de la existencia de una literatura nacional, aunque lo hace con un criterio que hoy resultaría excesivamente amplio. Lo interesante es que su autor discrepa con las expresiones de Mitre, a pesar de lo mucho que lo estima, según propia confesión...

Esta especial acogida a las Musas americanas en épocas escasamente propicias nos hicieron pensar que estas manifestaciones no eran fruto de casuales exigencias programáticas sino resultado de una honrosa tradición de cultura.

Pero aún nos resta considerar otra afirmación. Es de Bartolomé Mitre, que en el prólogo a "Recuerdos de antaño" de Víctor Gálvez ('Vicente Quesada"), citado por Rojas (3), anticipa algunos de los

(1) "Letras Americanas" - Revista - "La Biblioteca" - Año II - T. IV - Pag 62 - 1897.

(2) Los datos citados han sido extraídos del artículo "Una gaceta precursora" de Beatriz Bosch - La Prensa - 20/12/1964.

(3) "Historia de la Literatura Argentina" - Tomo I Los Gauchescos - Pag. 61

conceptos luego concretados en "La Biblioteca", acerca de la enseñanza de la literatura hispanoamericana. En esa oportunidad afirma: **"No es extraño, pues, que en ninguna nación sudamericana se haya tentado hasta ahora dictar un curso literario permanente, americano o nacional.**

No conozco más tentativa, en este género, que la del Colegio Nacional del Uruguay pues ni aún en la misma capital de Buenos Aires, se ha pretendido implantarla en esas condiciones"

La contundente afirmación de Mitre, no siempre recordada, brinda al Histórico Colegio del Uruguay un galardón más a su rico historial ya que fueron sus aulas las primeras que escucharon los jóvenes cantos de la naciente literatura hispanoamericana.

¿Se refiere Mitre en esa terminante afirmación al curso dictado por el profesor Alió?. Los "Apuntes" nada prueban pero constituyen sin duda un importante argumento favorable El hecho de que Alió haya sido el profesor de Literatura desde 1871 hasta años después de la edición que comentamos, salvo un paréntesis que va desde los años 1879 a 1885, es otro testimonio de peso.

Sin embargo debemos aclarar que la afirmación de Mitre es de 1887, dos años antes de la publicación de Alió. Estimamos al respecto que no resulta aventurado suponer que un espíritu inquieto como el de Mitre pudiera estar enterado de la especial importancia que en el Colegio de Urquiza se brindaba a las letras hispanoamericanas Más aún si recordamos que los "Apuntes" debieron se dictados desde 1885, año en que entraron en vigencia los nuevos programas

Por otra parte, ya entusiasmados por las conjeturas, no olvidemos que Alió estimó en su momento oportuna la edición de sus "Apuntes" y lo hizo con el sugestivo título de "Apuntes de literatura hispanoamericana", hecho que lo distingue de Oyuela que denominó a los suyos "Apuntes de literatura castellana".

Un hallazgo posterior ha reforzado este planteo. En efecto, en la Revista "Educación" dirigida por Atoliva Herrera, hemos encontrado un trabajo que aparece en vastos números y lleva el sugestivo título de "Literatura Argentina". Su autor es Agustín Mariano Alió...

Estimo que tenemos ahora una prueba irrefutable de su demostrado interés por el tema, que un día llevóle a editar sus "Apuntes" en forma independiente de los temas de literatura española, a pesar de la preeminencia que fijaban para ellos los programas en vigencia.

Dichos artículos, por otra parte, comienzan a publicarse el 15 de septiembre de 1888, un año antes de la impresión en Concepción del Uruguay, y más cercanos a la afirmación de Mitre, por consiguiente...

Con estos puntos suspensivos culminamos nuestro viaje por el tiempo. Volverán los viejos folletos al sueño largo que hemos con irreverencia interrumpido. Quedan allí miles de motivos que aguardan manos más hábiles que sepan extraer de ellos toda la historia que late en sus páginas...

EL ARTE EN EL PENSAMIENTO EXISTENCIALISTA

por J. ALICIA ANGIÓ DE CHAPUÍS

El rótulo de Filosofía de la Existencia induce a creer que la problemática existencialista se caracteriza por la elección privilegiada de la existencia como su objeto propio, en lugar de la esencia, del espíritu, de la materia, de Dios o de la sociedad. Nada más inexacto. Pues precisamente al contrario, la existencia tiene el carácter fundamental de la inobjetivabilidad: la existencia no puede jamás ser objetivada porque es la naturaleza constitutiva y exclusiva del mismo sujeto que filosofa: el hombre. Por su carácter de inobjetivable y exclusiva del hombre, el término de existencia se sustrae al uso tradicional, en virtud del cual, como opuesto a la esencia, servía para determinar todos los seres de realidad actual: el árbol, hombre, Dios, la estrella.

A su inobjetivabilidad e imposibilidad de ser generalizada, se añade la finitud: la existencia es un modo de ser finito. Estos caracteres son determinaciones limitativas y negativas del ser que definen. Es que en el corazón mismo de la existencia anida un no-ser; de ahí el peso decisivo que la negación y la nada tienen en el desarrollo de la problemática existencialista. Lo negativo es el caracter constitutivo de a realidad existencial.

Inobjetivabilidad, imposibilidad de ser generalizada, finitud y negatividad, son los caracteres fundamentales que asume la existencia y la definen en contraposición con otros seres (plano óntico), pero no nos dicen nada del modo de ser del ente a quien se reserva la existencia (plano ontológico).

Cuál es el modo de ser de este ente que es el existente humano? Cuál es la categoría bajo la cual tales caracteres ónticos

encuentran inteligibilidad y fundamento? He aquí la dimensión de la problemática existencialista, en cuyo defecto una Filosofía de la Existencia se resolvería o en una sofocante literatura pesimista, o en los desahogos personales de almas solitarias e inútilmente angustiadas, o todavía, en una muy discutida moda.

Ahora bien, la constitución del existencialismo y el nivel filosófico de su desarrollo, se unen siempre a la categoría del posible como modo de ser constitutivo y propio de la existencia. El modo de ser de la existencia no es la realidad, ni la necesidad, sino la posibilidad. En este campo es donde los equívocos se hacen más densos.

Sería un gravísimo error entender la categoría del posible en el sentido de la pura posibilidad lógica. Existencia (en el sentido tradicional de realidad actual), posibilidad lógica y necesidad no son tres categorías, como ha afirmado la filosofía anterior, sino que se dan en el mismo plano categorial o sea el de la realidad como presencia dada. La problemática existencialista sustituye este plano categorial de la presencia, por el de posibilidad entendida como el único plano en el que la filosofía puede y debe moverse. La posibilidad así concebida no se contrapone ya a la realidad, sino que se convierte en la realidad misma. El modo de ser de la existencia no-objetivable, no-generalizable, finita y negativa, es el modo de ser propio de la posibilidad real. Esto significa que la existencia es un poder-ser, nunca una realidad dada de antemano e inmodificable como la realidad de las cosas y de los animales: el hombre será lo que él ha decidido ser. Su modo de ser es un salir hacia la autoplasmación, un existir (ex-sistere). En consecuencia la existencia es problema, riesgo, incertidumbre, decisión, proyecto hacia adelante.

Cuál es su meta? Si es movimiento hacia... implica un término final hacia el cual se mueve y en el que debe encontrar su fundamento. Si a este término lo designamos como el "ser", diremos que el problema del ser está inseparablemente unido al problema de la existencia. En cuanto la existencia es relación al ser, la noción de ser ocupa en definitiva, la posición central dentro del existencialismo: o el ser es esencial a la existencia, o la existencia es esencial al ser. Así nos encontramos frente a esta doble implicación entre existencia y ser, en una u otra dirección de la filosofía de la existencia.

Es precisamente en esta disyuntiva, donde la valuación del arte refleja claramente la alternativa fundamental a que ha estado expuesto en la historia del pensamiento occidental: la de ser demasiado, o demasiado poco.

Si el encuentro de existencia y ser encuentra su centro de gravedad en la existencia, ésta se libera de toda condición ontológica y

el arte coincide con la libertad absoluta de la existencia, con lo demoníaco y el estetismo de la existencia que al desvincularse de todo empeño hacia el ser, se hunde en su inmediatez vivida.

Si el centro de gravedad en que se encuentra la existencia y el ser se pone más bien en el ser, el arte termina por ser la revelación misma del ser, cuyo carácter divino expresa de ese modo. El arte se convierte en el todo: es la verdad del ser que se da a conocer "sensiblemente" en la "obra".

Como en la base de ambas posiciones está la contraposición absoluta de existencia y ser, ocurre que, no pudiendo eludirla caen presas de una dialéctica de la implicación que esconden. Entonces, en el primer caso, la nulidad de la existencia implica lo absoluto de (su) ser, y el arte es la revelación de aquél único ser que es la existencia misma. En el segundo caso, lo absoluto del ser (no-relativo), implica la nulidad de la existencia y el arte termina por identificarse con aquel no-ser. El arte es el ser que para manifestarse se niega, porque sale de sí mismo, de la existencia.

El arte es así todo, un todo que es nada, o nada, como en el primer caso, una nada que es todo.

Con esta perspectiva, el objeto de un existencialismo positivo es lograr que el arte pueda "ser algo", es decir, poner la "posibilidad del arte" entre la existencia y el ser como algo igualmente existencial para los términos. Así la relación entre el arte y la existencia expresará la dimensión de la libertad del arte, y la relación entre el arte y el ser expresará un "retorno a la naturaleza" como factor constitutivo de la realización artística. El ser de la naturaleza y la libertad de la existencia dejarán a salvo el auténtico aspecto comunicativo del arte.

En KIERKEGAARD, el problema estético no asume la forma de una determinación de la naturaleza objetiva de lo bello y del arte, sino la forma de determinación de aquella posición de la existencia que puede llamarse estética y que se opone a la posición moral. En su obra "Aut Aut" de 1843 ya expresa: "La estética en el hombre es aquello por lo cual él es espontáneamente lo que es; la ética es aquello por lo que se hace aquello que se hace". Quien vive estéticamente, necesariamente se desarrolla y su evolución se asemeja a la de las plantas. Si posee "seriedad estética", deberá escoger y su elección estará determinada por una diferencia relativa a las exigencias de su desarrollo, es decir, por un más o menos. Pero si un hombre considera su personalidad éticamente, advierte inmediatamente una diferencia absoluta entre el bien y el mal, no ya relativa. Tanto es así que, si encuentra en sí mismo, en las diversidades de su desarrollo

más mal que bien, opta por sofocar el primero para adherirse al segundo. La forma de desarrollarse propia de una existencia finita, particular, es la elección, el "aut aut" (o...o...) y no la superación a la manera hegeliana. En el "Diario de un Seductor", que cierra el primer volumen de la obra, se delínea el ideal estético que el seductor lleva. De ahí sólo se puede salir con un salto que puede llevarnos a la vida ética. La vida estética es desesperación porque la personalidad permanece en su inmediación. "Es la última concepción de vida estética porque en cierto modo ha dado acogida en sí a la conciencia de la nulidad de sí misma. "Tu pensamiento ha recorrido la vida, has penetrado la vanidad de todo, pero no has llegado más allá, estás constantemente fuera de tí mismo, esto es en la desesperación".

En el curso de sus obras la posición de la fe, se va contraponiendo a la posición estética y la ética: la fe constituye la forma auténtica de la existencia finita, como un encuentro de su singularidad con la singularidad de Dios, "Individuo Absoluto".

HEIDEGGER es el filósofo de la existencia que más fuertemente ha insistido sobre la prevalencia central de la noción del ser respecto a la de la existencia. Su obra principal "Ser y Tiempo", lo indica ya en el título y está toda penetrada de esta idea.

El problema del ser reside en el modo de existir de un ente particular que es el hombre: "Dasein", "Ser- ahí" o "Estar allí"; en consecuencia, para "dilucidar el sentido del ser", es preciso un análisis del Estar como carácter constitutivo de la existencia por el cual se abre a la comprensión del ser. En el Hombre (Ser-ahí) el ser se interroga sobre sí mismo. En "Ser y Tiempo" HEIDEGGER no hace sino ciertas alusiones fugaces al problema del arte. Pero a partir de la conferencia en Roma sobre Hölderlin (1936) el problema se hace central en su especulación filosófica. El arte es expresión de la vida del hombre. (Dasein), por lo tanto más que un ornamento accesorio o una momentánea emoción espiritual o un pasatiempo, el arte es el fundamento que rige la Historia. El pensar es originariamente la Poesía que dice de la verdad del "ser allí" donde el lenguaje llega a su esencia. Además todo arte que da lugar al advenimiento de la verdad, es en su esencia, Poesía. "La esencia del arte sobre la cual reposan a un mismo tiempo la obra de arte y el artista, es el "ponerse-en-obra" de la verdad". Porque la obra de arte diluye lo cotidiano y habitual en el no-ser. Aquí no tiene objeto distinguir la verdad de lo bueno y lo bello, porque la verdad es la verdad o descubrimiento del ser y la belleza no es algo distinto de él. Este aparecer del ser en obra y en cuanto verdad en obra, es la belleza.

En KARL JASPERS la existencia se presenta como el modo de ser típico del hombre. Pero él no la designa con el término de Estar como lo hace Heidegger. El Estar es para Jaspers más bien la presencialidad inmediata y empírica del hombre, presencialidad que el hombre puede trascender para constituirse en conciencia en general (sujeto impersonal objeto de la investigación científica), o para realizarse como existencia. La existencia es entonces la posibilidad suprema y auténtica del destino humano y como tal, Jaspers la designa como "posible existencia"; ésta se realiza como fe, que la refiere a la Trascendencia. El ser en cambio es el "más allá", el Trascendente. La existencia tiende hacia él en el intento de abrazarlo, pero está destinada a naufragar constantemente en esta tentativa, porque el ser, muy lejos de poder ser abrazado, es que lo abraza todo. Pero sucede que en este naufragio y sólo en él, el ser se revela a la existencia que toma así conciencia de su finitud y nulidad Así es como nace la fe, relación auténtica entre la existencia y la Trascendencia. El arte para Jaspers es el "lenguaje en clave de la Trascendencia. El arte es clave en el sentido de que su lenguaje revela escondiendo. En cuanto revelación el arte participa de la existencia y de su autocomprensión, en cuanto ocultamiento se conecta al ser y a su eterno ocultamiento.

De ese modo da lugar a un mundo intermedio, entre el abandono místico a la Trascendencia y la remisión temporal a la mera presencialidad del ser finito.

"La fulminante superación de la realidad en el lenguaje del arte es la condición de la posibilidad de entrar libremente en posesión de la realidad como existencia. La realidad es ciertamente más que el arte, porque ella es la encarnada presencia de la existencia en la seriedad de su decisión; pero es también menos que el arte, porque sólo puede pasar de su obscuridad al lenguaje en la resonancia del lenguaje en clave que cultiva el arte". ("Filosofía" III)

El existencialismo de J. P. SARTRE, nos lleva a una atmósfera totalmente distinta. Tomando como punto de partida a Heidegger, Sartre ha intentado liberar la existencia de toda apertura religiosa, definiéndola en base a la absoluta libertad de sus posibles autodeterminaciones.

La principal preocupación de Sartre a propósito del problema estético, es la de eliminar algunas confusiones entre real, artístico y moral. La obra de arte responde a una posición que no tiene nada que ver con la realidad intramundana ni con el mundo moral que ésta encierra. La obra de arte es un "irreal". El objeto estético aparece cuando la conciencia se constituye como imaginativa, en una conversión que supone la aniquilación del mundo. A menudo se afirma

que el artista tiene una idea en una imagen que después realiza en la tela o el mármol. Se piensa en un paso de lo imaginario a lo real, pero es inexacto. Lo que es real es la diversidad de elementos sensibles de que se vale el artista para ofrecer al espectador un objeto que pueda contemplar. Por el contrario, lo "bello" es un ser que no puede ser presentado a la percepción porque en sí mismo está aislado del universo. Por otra parte, la realidad nunca es bella.

"La belleza es un valor que sólo se refiere a lo imaginario que implica aniquilación del mundo. De ahí que resulta estúpido confundir la moral con lo estético. Los valores del bien conciernen al modo de comportarse en la realidad y están sujetos ante todo a la existentencia, ser-en-el-mundo". ("Imagen y Conciencia").

Cuando asumimos una actitud de contemplación estética frente a un suceso u objeto real, ese objeto resbala hacia la nada, ya no es "percibido", sino que funciona como imagen irreal de aquello que se nos manifiesta a través de su presencia actual.

M. MERLEAU-PONTY ha desarrollado el existencialismo hacia un encuentro positivo con la Psicología del Comportamiento y la Psicología de la Forma. La existencia es un ser-en-el-mundo que es anterior a toda contraposición de físico y psíquico, de alma y cuerpo. El ser-en-el-mundo es originariamente una percepción ambigua, su realidad es la estructura. Para Merleau-Ponty la investigación filosófica debe abandonar la pretensión de ponerse en el "plano del ser" y contentarse con esclarecer el orden de los significados que se abren al ser-en-el-mundo.

En la obra de arte ve una "modulación de la existencia", un modo de significados vivientes, insiste en la estrecha conexión entre la expresión y lo que se expresa. Y niega que la obra de arte pueda dar lugar a un orden diverso de realidad, aún cuando nada tiene ver con la mera presencialidad. Aunque un poema está hecho de palabras, es esencialmente una modulación de la existencia. "La poesía se distingue del grito, porque el grito implica el uso de nuestro cuerpo tal cual la naturaleza nos lo ha dado, esto es, pobres en medios de expresión, mientras que el poema emplea el lenguaje y, más aún, un lenguaje particular, de suerte que la modulación existencial, en lugar de disiparse en el instante mismo en que se expresa, encuentra en el aparato poético el modo característico de eternizarse". ("Fenomenología de la percepción").

En la "Estructura de la Existencia" (1939) de N. ABBAGNANO, el existencialismo italiano se constituye como "existencialismo positivo" en contraposición al negativo de Heidegger, Jaspers y Sartre. Parte de la convicción de que si la existencia es relación con el ser el

tema fundamental de una Filosofía de la Existencia debe ser el hacer posible esta relación y no desvincularlos para precipitar la existencia en la negación. Deberá establecer la posibilidad de la relación e identificar el horizonte categorial que, fundado en la relación, fundamente al mismo tiempo lo positivo de la existencia y la revelación del ser. En el pensamiento de Abbagnano, el problema del arte en consecuencia, es visto con la perspectiva de reconducirlo a sus dimensiones humanas y naturales. Respecto al hombre, aparece como una posible elección; respecto a la naturaleza como un retorno a ella.

Al considerar la significación que el "retorno a la naturaleza" tiene para el arte, no hace alusión a una determinada tendencia particular o a un momento histórico. "Por retorno a la naturaleza entiendo un movimiento esencial, constitutivo del arte, un movimiento que se puede presumir, más o menos evidentemente, pero siempre y necesariamente conexo con la esencia misma del arte", ("Introducción al existencialismo"). Propone al sujeto que él mismo retorne a la naturalidad primitiva o "sensibilidad". Por medio del retorno la naturalidad se hace "originaria" y la sensibilidad se hace "pura", "La sensibilidad pura es la sensibilidad que se ha convertido en la condición y en el fin de sí misma". (Obra citada).

El retorno a la naturaleza es una determinación que ofrece al hombre la "única posibilidad" de realizarse auténticamente como naturaleza.

Pero el existir como naturaleza significa para el hombre la posibilidad de una elección. "El arte, dice Abbagnano, es para la existencia humana sólo una opción".

El arte es siempre trabajo, técnica. La técnica es el momento objetivo de la realización de la obra de arte: "Es el momento en el cual el hombre, realizándose a sí mismo en la forma de la sensibilidad puro, realiza en el único y mismo acto el objeto que es condición de esta forma" (Obra citada). No hay una técnica que se distingue o se añade al arte como pura sensibilidad: es el aspecto objetivo que camina a la par con el subjetivo. La técnica distinta del arte es "oficio".

En ese empeño existencial que es el arte, la técnica representa el encuentro entre la naturaleza y el hombre: es a la vez el fundamento de la unidad de la obra de arte y el fundamento de la personalidad del hombre como artista. El arte es esencialmente normatividad porque es el deber ser de la sensibilidad pura; el artista realiza así de una manera auténtica su propia individualidad Pero como existencia que lo trasciende porque la realización de su individualidad de artista es la realización de un vínculo por el cual se

encuentra en la comprensión de los demás. Propio del artista es el deseo de gloria.

Además, la libertad que está en la raíz de la expresión humana en su función simbolizadora, se hace punto de partida y de llegada en el arte. El arte tiene siempre una función liberadora que llamamos "creación"

CONCLUSION: El mérito del existencialismo reside en haber insistido en el hecho de que toda forma de la vida espiritual encuentra su origen en la existencia. No hay vida espiritual sin libertad y personalidad; por tanto, no hay vida espiritual sin existencia.

Es posible que Heidegger haya ignorado que la vida del espíritu transforma al existente en valor, en una tensión que lo sobrepasa; pero nos invita a no olvidar que todo valor es una transformación de lo finito de la existencia que le infunde un carácter de infinitud y de absoluto, sin que por esto lo niegue como finito Esta sería lo profunda diferencia que hay según Enzo Paci, entre una filosofía de la existencia y una filosofía del espíritu; para la primera como sucede en Kierkegaard, el arte no es más que un momento estético, una experiencia estética de la personalidad; para la segunda, el arte es valor y obra espiritual que expresa en lo finito la resonancia de lo eterno, que fija algunos momentos del existir para la muerte, momentos siempre finitos, pero de valor universal y precisamente espiritual. "La existencia hace posible la vida espiritual pero no es la vida espiritual". ("El significado histórico del existencialismo").

EL VIAJE

Su geografía de alas desdibujará el viento
entre mis manos,
y mis pies, prisioneros del camino
ascenderán por las rutas del aire,
hasta la base de una constelación
sin nombre todavía.

Así: de cobalto y oxígeno disuelto,
todo asombro,
entraré después de la muerte de mi carne
en el río del olvido, que surca milenario
la noche sideral y cíclica del llanto.

Ya no habrá entonces testimonio de mis pasos;
sobre la ola fugitiva.
desdibujará su vuelo el reseco sonido
de mis huesos densos.

Sólo quizá, mi voz perdure en este verso
onda de angustias y preguntas,
que vagará en torno de la tierra,
buscando la repuesta que habré encontrado,
ascendiendo por el tiempo,
hacia la crucificada raíz del Verbo.

JULIO VEGA

EL ENCUENTRO

Tiempo: cigüeña helada que declinas,
rostro y rosa,
canción que quemas los rastros dé los ojos
que me miran atravesar la tarde
polar y sobria como un eco,
ya no habrá
—tú y yo lo sabemos desde siempre—
un encuentro,
pero mi sombra, seguirá la ruta de la ausencia
hacia la noche, donde los soles verticales
proyecten nuestras sombras,
para que un día al final se encuentren
entre manos y miradas que diluyan los astros
sobre el albd,
entonces, sólo será mía,
porque el amor callado y lento e inmemorial que llevo
tras sus ojos de agua,
alcanzará la pupila oscura,
que crece su profundidad de noche,
hacia mi cuerpo.

Así, tras caminos de angustia
y viva lagrima,
navegando entre caricias y dedos transparentes
hacia su cuerpo, al alba,
llegará mi cuerpo;
la sombra de mi cuerpo a hacerla mía,
y besar sus pies de alga.

JULIO VEGA

LA BUSQUEDA

Desde el otro lado del mar, me estarás esperado,
la boca iluminada,
entre oscuros bosques que el sol baña en resinas;
los acantilados a tus pies
entre el murmullo del agua que desflecan.

Me estarás buscando
como yo te busco
entre las lunas que desgranan
su polvo de milenios;
entre rocas, pinos y lentos buques de distancia,
ante el vientre frío del mar,
trenzada en algas,
las pupilas de agua lenta.
blanca y tibia tu piel,
irás creciendo
para el día del encuentro,
y cuando llegue a ti
desde mi país de sombra,
exhausto de buscarte,
ardiéndome en la boca tu nombre
de medusa y de sonrisa,
te daré la mano,
bajo tejados aluvionales de pizarra:
¡entonces!...
no habrá ni hoy, ni los recuerdos,
nada más que tú y yo,
en la ciudad pinar que baña el mar del norte,
definitivamente juntos
entre campanas
y sirenas de barcos que no partan.

JULIO VEGA

SOLAR

Es ella,
la mujer sin tiempo,
mórbida y lívida en la memoria
de mis rastros,
extraña, sutil,
que llega aquí en la noche,
cuando la luna llena impera
sobre la puerta azul del alba.

Es la mujer sin nombre
porque no ha sido mía.

Es ella la que llega
entre la bruma,
tibia y dulce
trigal y nueva aurora
con su voz: mi voz,
¡la voz que clama!...
Y cuando pasa mis brazos se evaporan
tras sus pasos,
se alargan,
se torturan en curvas por el aire...

Solar, solar me llega,
trigal, amanecida y nueva
y pasa.-

JULIO VEGA

Concepción del Uruguay - 1967

LIMITE

Cuento

por ROQUE M. GALOTTO

.– Cuánto tiempo piensa usted que durará la internación?
.– Una semana...dos...
.– Quiere decir que para fin de mes...
.– Para fin de mes ya podrá reintegrarse a sus tareas sin ningún inconveniente.
.– No es eso lo que me importa... es otro cosa.
.– Si se decide, puede ser mañana; de lo contrario tendrá que esperar hasta el otro viernes.
.– Y cuando hay operaciones de urgencia, cómo hacen?
.– Operamos en cualquier día y a cualquier hora. Lo suyo no es de urgencia aunque estimo que es necesario. Cuanto más deje pasar ..
.– Mañana entonces...?
.– Mañana. A las seis debe estar en el sanatorio. Cangallo entre Callao y Río Bamba. No coma nada esta noche y mañana no desayune antes de venir.
.– Ni mate...?
.– Ni mate.
.– A las seis en punto estaré ahí si Dios quiere.
.– Y si encuentra taxi.

El doctor Barone era tajante. No sé por qué pero cuando hablaba con él me daba la impresión de estar en un polígono de tiro viéndolo hacer centro siempre.

Ahora también había hecho centro. Cuando decidí consultarlo no tenía la menor intención de dejarme intervenir. Sin embargo bastó su "estimación" para que me decidiera.

En el fondo me rebelaba este sojuzgamiento y cuando nos despedimos estuve a punto de volverme y gritarle:

.— Esta vez has hecho "papa". .! No pienso ni quiero que me operes. Y si algún día me decido, no serás vos el que llegues a abrirme con tu bisturí lleno de odio!! No te daré la oportunidad ..! Yo te herí el alma inconcientemente y vos querés herirme el cuerpo deliberadamente, friamente. alevosamente .!

El doctor Barone era una eminencia. No merecía los insultos de un cobarde Y la verdad es que mi rebeldía, en el fondo, es nada más que cobardía.

Tengo tantas posibilidades de salir airoso de la operación como de que me ocurra lo mismo que le sucedió a Eduardo y a Pedro... y a Nené

Claro que mi caso es distinto. Ellos murieron no solo con conocimiento de la situación sino hasta con cierta aceptación y el muy católico Eduardo, hasta con alegria.

Mi caso es muy distinto!

Yo desconozco la situación; no sé si es grave o no lo que tengo aunque lo sospecho y no acepto de ninguna manera la idea de la muerte Tengo por delante una cantidad de futuras realizaciones. Tengo que tener un hijo que se llame Daniel y debo visitar un pueblito italiano en donde estoy seguro de encontrar uma casa de piedra con altillo y establo. Tengo que querer por siempre a una mujer y tengo que hacerme querer, y además... tengo que vivir una navidad deslumbrante con un pino cuajado de velitas y globos de colores y seis chiquitos bullangueros cantando un villancico: aquel villancico.

No puedo morir. No debo morir.

Yo sé que el día en que tome un barco con rumbo a España, estará esperándome en la borda una viuda joven que hace turismo de olvido. Y yo le ayudaré a olvidar.

El doctor Barone es de pocas palabras. Todo el mundo dice que es uno de los mejores cirujanos. Pero aun a los premios Nóbel se les han muerto pacientes en la mesa de operaciones.

.— Azcuénaga, por favor ..

.— Ya pasamos Azcuénaga...!

Por qué todos los colectiveros son hoscos?. Si yo le pedí de buenas maneras, por qué él no contesta en la misma forma?. Es que no habrá ningún colectivero feliz?.

El doctor Barone parece hosco pero cuando uno lo trata se da cuenta de que es introvertido y nada más. He observado detalles en él que lo pintan como a un hombre de buen corazón... y un hombre así, no puede dejar morir a un enfermo porque sí nomás. Después de todo, él también es hombre y si hubiese llamado equivocado y le hubiero contestado una voz dulce, ronca, una voz nocturna, y si de esa conversación hubiera nacido un encuentro como el de aquella noche en Tamanaco, estoy plenamente seguro de que también el doctor Barone habría hecho lo mismo que hice yo.

.— Mi departamento queda aquí a dos cuadras.

.— Yo no te pregunté.

.— Yo te lo digo. Tengo dos hermosos pocillos de porcelana para café y dos vasos baratos para whisky.

.— Aquí en Tamanaco también sirven café y whisky.

.— No es lo mismo.

Y cuando estuvimos solos en el departamento, riéndonos de las burbujas que tenían los vasos de vidrio barato, los dos tuvimos la certeza de que no era lo mismo.

Acaso el doctor Barone hubiera procedido en otra forma?

Y yo... qué sabía que el doctor Barone era su hermano! Recién lo supe la semana pasada cuando me descompuse en el taxi, y Alicia me llevó a su consultorio.

Jamás voy a olvidar la mirada de reproche y amargura que el doctor Barone clovó en los negros y brillantes ojos de Alicia.

Después. . después vino lo demás.

Confesé todo, todo, como un chico al que asustan con el diablo antes de hacer la primera comunión.

Claro que en esa circunstancia yo debía decirlo todo.

Este maldito miedo de morir!!

Y si no me dejara operar ..? Tío Santiago siempre decía que había llegado a los setenta años porque a los cincuenta y seis no se dejó operar, Y yo tengo treinta.

Un exceso en el pentotal, un descuido, una indecisión, un nerviosismo y jamás podrá ser la casita italiana con altillo y establo, la viuda en el transatlántico rumbo a España, los seis chiquillos cantando un villancico, la mujer que me quiera por siempre, mi amor apasionado, estable, duradero..

El doctor Barone es un hombre moderno, evolucionado, Tiene que haber superado el dolor que le causé cuando le dije que Alicia y yo...

Además, él no opera solo Hay otros médicos ayudándole. Está el anestesista, tres o cuatro enfermeras... está su juramento, está su dignidad, está su fama.

.— Azcuénaga, por favor.

— Ya pasamos Azcuénaga!...

Pero como vamos a pasar Azcuénaga, si recién he tomado el 12 en el palo de Callao casi Sarmiento! .. Recién!. . Hay como catarce

cuadras!...

.— Azcuénaga por favor.

.— Ya pasamos Azcuénaga!...

Pero es que no hay colectiveros felices? Necesito bajarme en Azcuénaga. Ahí fue donde la vi por primera vez. Ahí fue donde tuvo imagen la voz del teléfono. En esa esquina le hablé de los dos pocillos de porcelana y de los dos vasos de vidrio barato. Desde esa esquina partimos con rumbo a un "no es lo mismo".

.— Azcuénaga por favor.

.— Ya pasamos Azcuénaga!...

Me tiene envidia porque yo fui feliz en esa esquina. Empecé a serlo. Me tiene envidia el colectivero y me tiene odio el doctor Barone porque yo encontré la felicidad dentro de su hermana."

El doctor Barone me va a matar. En la felicidad yo encontré mi muerte porque si no hubiera conocido a Alicia y no me hubiera descompuesto cuando íbamos juntos en el taxi, yo no tendría que operarme mañana a las seis en el sanatorio de Cangallo entre Callao y Río Bamba.

El doctor Barone me está esperando. Hace rato que me está esperando en el ascensor que lleva a la sala de operaciones. El doctor Barone me está esperando desde aquella tarde en que le confesé todo, todo, como un chico que le tiene miedo al diablo.

El doctor Barone tiene ya pronto el bisturí, puntiagudo, filoso incisivo, asesino. El doctor Barone juró curar y ahora me está esperando para matar.

.— Azcuénaga por favor.

.— Ya pasamos Azcuénaga!...

No pasamos Azcuénaga!! Nunca podremos pasar Azcuénaga! Yo estoy ahí. Ahí empecé a ser. Ahí seguí siendo. Ahí estoy y estaré siempre. Véame hablando de pocillos de porcelana y de vasos con burbujas. Véame tembloroso porque mentí un "no es lo mismo", Véame feliz. Véame con mis treinta años a punto de perderlos, porque esa mujer que está conmigo es la hermana del doctor Barone y él es el que me está esperando para matarme en la puerta de un ascensor que lleva a una sala de operaciones Véame...

.— Azcuénaga por favor

.— Ya pasamos Azcuénaga!...

Azcuénaga no se pasa nunca. Todo llega ahí y ahí se queda: usted, yo, la gente que va en este colectivo. Esa esquina es la terminal de todos nosotros. Esa esquina es la terminal mía. Esa esquina es la terminal de Alicia, del doctor Barone, del colectivero del 12, de la vieja del bolso que me mira tranquila, de los pocillos finos,

de los vasos ordinarios, de la casita italiana con establo y altillo, de los globos de colores que penden del pino, de seis caritas sonrientes, de un transatlántico y de una mujer que no es Alicia, porque a Alicia la está esperando Barone para operarla en un ascensor de porcelana, con un bisturí lleno de burbujas, burbujas de colores que penden de un pino, un pino luminoso que esconde caritas sonrientes de niños, que viajan en barco rodeando a una viuda que va para España y cantan villancicos, aquel villancico que llenó de notas establo y altillo, en una soleada campiña italiana, en una muy clara casita paterna, con beee de corderitos y muuuu de cuernos graves... y un sol como éste que me está alumbrando, un sol como éste que me está cegando, un sol como éste que me está quemando, un sol como éste que me está matando .. matando... matando...

El sol que me mata. El sol que me quema. El sol que me ciega. El sol que me alumbra... Y son treinta años que vuelven, que surgen. Y son treinta años que han resucitado para que pueda ver el establo, el altillo y la casita paterna que voy a encontrar en un pueblito italiano.

— Trate de no moverse Mójele los labios con un algodón humedecido.

.— Bien doctor.

.— Aflójele las ligaduras. Gracias a Dios todo ha ido bien. Se volverá a dormir.

Mis treinta años vuelven a ser míos y ya ni el doctor Barone, ni el ascensor, ni el bisturí, me podrán quitar el pino restallante, las seis caritas sonrientes, la casita italiana, el barco de turismo...

.— Azcuénaga por favor.

NOTAS Y COMENTARIOS DE TEXTOS

LA GRAMATICA ESTRUCTURAL Y SU ENSEÑANZA EN LA ESCUELA SECUNDARIA

En los ámbitos de la enseñanza primaria y secundaria, sobre todo en aquellos que están alejados de los centros universitarios, y como consecuencia de una fragmentada información, se suelen utilizar, en algunos casos, sin mayor precisión o equivocadamente, ciertos aspectos de la gramática estructural, cuya difusión en sus datos más externos ha corrido por cuenta de una serie creciente de textos normativos de singular circulación en lo medios docentes.

Como las implicancias de esta nueva posición en materia lingüística, desbordan las atribuciones que en la práctica se le adjudican y van mucho más allá de un simple cambio de nomenclatura, que por sí solo en nada beneficiaría a los alumnos, es nuestro propósito aclarar dentro de las propias posibilidades, los alcances de dicha gramática para una mejor comprensión del problema.

En el orden educacional es corriente oir decir a bachilleres y maestros egresados hace ya unos años, al conocer la novísima terminología, que a ellos se les han enseñado las mismas cosas de una manera distinta y que han cambiado totalmente las maneras de orientar dichos estudios. Esta reacción al principio en cierto modo lógica, frente a denominaciones desconocidas, responde sólo en parte a razones valederas, porque es necesario desde ya advertir al lector que los modernos estudios no desechan ni contradicen en su totalidad a toda la materia expuesta anteriormente, sino que derivan de considerar los mismos problemas desde un punto de vista distinto, o, para decirlo con mayor precisión, a través de una jerarquía o plano diametralmente diverso, que por su misma naturaleza desemejante, no permite ser confrontado ni opuesto a la anterior perspectiva.

En síntesis podríamos decir que, hasta la aparición de las recientes teorías, había prevalecido en las investigaciones lingüísticas la estimación de los problemas desde el aspecto semántico, y paralelamente la ambición de fundar lo idiomáticamente verdadero en todo lo que la lógica considera correcto; o la de tratar de reducir las normas del uso de una lengua a la psicología, apoyándolas en las leyes psíquicas y en la asociación de las representaciones.

Desde el plano semántico ha sido común hasta ahora definir a las partes de la oración, o a las palabras teniendo en cuenta exclusivamente su contenido, es decir, lo que cada una de ellas significan. Desde ese punto de mira es siempre correcto hablar, entre

tantas otras cosas, de adjetivos calificativos y determinativos; del sustantivo como la palabra que nombra esencialmente seres y objetos; del verbo, derivando su característica primaria de la acción que sugiere; o, en fin, del sujeto como aquello de lo cual nos expresamos en algún sentido, o del predicado interpretado a través de lo mismo que atribuyéramos al sujeto Estas definiciones, conviene repetirlo, no se contradicen con las estructuralistas por la sencilla razón de que pertenecen a esferas diferentes; y así como no se pueden parangonar eficazmente, dos objetos de índole distinta, tampoco podemos hacerlo con las versiones enunciadas porque parten de valores que por su naturaleza no se pueden oponer. Sin embargo no son de por sí excluyentes, sino que, por el contrario, pueden coadyuvar paralelamente para que la enseñanza de la gramática sea a la vez que más ajustada a los hechos reales, más didáctica y comprensible al alumno de la enseñanza media.

Sus Orígenes.

Es ineludible para una mayor aclaración de los progresos alcanzados por los estudios estructuralistas, hacer una rápida mención de su desenvolvimiento que se inicia con los albores de este siglo y ha respondido a un fenómeno generalizado a todas las ciencias, por el cual el campo de la investigación se ha ejercitado primordialmente en la descripción minuciosa del objeto.

Los nuevos conocimientos recién cobran rigor científico hacia 1910, con Ferdinando de Saussure, considerado el fundador de la corriente estructural. El famoso lingüista, nacido en Ginebra, iluminó con claridad pocas veces igualada muchas de las cuestiones que aparecían sin aparente solución, y entre sus aciertos aún inconmovibles, (lengua–habla: significado–significante; diacronía–sincronía), nos interesan, ahora, dos tipos de relaciones entre los términos o las palabras del lenguaje, en las cuales tienen principio los valores de los signos lingüísticos

Saussure trató a las primeras de **relaciones en ausencia**; originadas por el agrupamiento de los vocablos atendiendo a su vinculación mental por razones distintas, entre las cuales las más comunes son la raíz, la sufijación y el contenido. De las segundas, a las que dominó **relaciones en presencia** o **sintagmáticas**, toman sus verdaderos valores los signos del lenguaje, a través de su natural conexión dentro de los límites de la frase o del **sintagma**, como llama el autor ginebrino a la mínima unidad de expresión,

Después de la aclaración de Saussure pareció muy evidente sin necesidad de mayores fundamentos que, como él lo afirmara, la ponderación de las palabras debía desprenderse de sus vínculos o diferencias con los otros términos del discurso Tras este punto de partida se han desarrollado unánimemente los enfoques estructuralistas que hemos conocido hasta el presente, y todos han coincidido, en mayor o menor grado, en colocar en un plano secundario los aspectos fonéticos y semánticos cuando se trata de estudiar el comportamiento formal de una lengua.

También podemos adelantar que tienen su raíz en la visión saussuriana, todas las definiciones corrientes, de base estructuralista, que se han puesto de actualidad en los últimos años y que son bien conocidas; valgan por ejemplos aquellas que dicen: es sustantivo todo término que pueda actuar como núcleo del sujeto; verbo, el vocablo habilitado para ser núcleo del predicado; adjetivo, el modificador directo del sustantivo. Consecuente con los mismos principios será la modalidad de considerar al pronombre como producto de una estimación semántica y no funcional, puesto que dentro de la estructura de la oración no constituye una categoría nueva, sino equivalente a la de un sustantivo, adjetivo o adverbio según las circunstancias. En un orden semejante debemos estimar la tendencia a incluir el artículo dentro de a especie de los adjetivos, con los que no tiene diferencias en el plano formal, dado que actúa siempre como un modificador directo; en tanto por su contenido, el determinante, equivale a un demostrativo atenuado.

La gramática estructural, en perspectiva sincrónica, abarca la descripción de un estado de lengua, atendiendo especialmente al juego o al sistema de los signos que la integran. Todo otro aspecto al que se recurra en determinadas circunstancias, es considerado extralingüístico, como acontece, por ejemplo, con el semántico.

Que el plano del contenido no coincide siempre con el funcional es fácil comprobar aun en casos muy simples, como ocurre a través de los siguientes; en "el cristal del espejo" y en "la copa de cristal", la misma palabra tiene idéntico significado y es un sustantivo, pero en cambio su función dentro de la estructura aparece distinta ya que en el primer ejemplo, "cristal" es núcleo de la construcción nominal, y en la siguiente se encuentra dentro de un giro preposi-tivo con valor adjetivo, al que se conoce como modificador indirecto También esta oposición se manifiesta con el plano morfológico; en éste, "bello" y "belleza" son respectivamente adjetivo y, sustantivo, mas en el interior del sintagma pueden equipararse con valor de núcleos del sujeto; "Lo bello (la belleza es estimable".

Todos los modernos planteamientos de la gramática descriptiva,

como también se la ha llamado, junto con su amplia, novísima y no muy conocida nomenclatura, de la que daremos luego algunos ejemplos, no pueden ser aplicados en su totalidad, dentro del campo de la enseñanza media, por la razones comprensibles que se derivan de su rigor científico, sólo accesible a los iniciados en su estudio. Por las mismas circunstancias los conocimientos que han trascendido al público, en general, representan la parte más externa y de posible aplicación extraída de dichas teorías. Estas conclusiones que aparecen diseminadas en los textos de enseñanza, son por sí solas insuficientes, por su misma limitación al campo de lo funcional, para que el alumno tenga una visión total de la lengua que habla. Y este es el motivo por el cual la mayoría de las gramáticas normativas de uso corriente, completan las aplicaciones de la posición estructuralista o descriptiva; con los otros dos planos desde los cuales se pueden estudiar también los fenómenos del lenguaje; el aspecto semántico y el morfológico. Esta triple visión permite una apreciación global de las cuestiones lingüísticas que está más de acuerdo con los propósitos de la enseñanza media.

Escuela de Praga.

Si retomamos la enunciación de las principales corrientes que, en este siglo, han dado fisonomía variada a la manera de abordar científicamente la descripción de una lengua, tendremos que detenernos en la llamada escuela de Praga, iniciada por Trubetzkoy, y continuada por Mathesius, Trnka y Vachek, quienes han publicado sus teorías en las últimas décadas. Una visión más precisa sobre estos autores y sus distintas opiniones, puede encontrarse en el ensayo de la profesora Ofelia Covacci, titulado "Tendencias actuales de la gramática" y publicado en la colección "Nuevos esquemas", de la editorial Columba, en febrero de este año.

En términos generales la escuela de Praga se funda en el estudio de la lengua a través de sus tres niveles; fonético, gramatical y sintáctico, considerando que los mismos no son jerarquías cerradas, sino que por el contrario su intercorrelación da coherencia al sistema total. Tampoco los miembros de este círculo rechazan el aspecto del contenido y aun hablan de la estructura semántica de la oración; apoyándose, además, frecuentemente en las relaciones entre significado y significante, o sea entre el concepto que la palabra expresa y su forma o imagen acústica.

A los integrantes de esta escuela se los conoce con el nombre

de **funcionalistas**, porque se atienen a la consideración del lenguaje como fenómeno social, y concuerdan en asegurar el relativismo de los valores que surgen de la estructura, puesto que los **segmentos fonéticos** en que se divide el habla, tienen vigencia normativa sólo dentro de determinadas épocas y cambian con el tiempo.

El **funcionalismo** abarca en sus estudios: 1) La fonología, que atiende al examen de los fonemas de una lengua, (en el aspecto mental y no en el acústico, que es estudiado por la fonética), y sus rasgos distintivos, verbigracia: **p** es bilabial oclusiva, pero sorda; **b** es bilabial oclusiva, mas sonora, etc.
2) La morfología y los caracteres que particularizan cada uno de los accidentes de los signos lingüísticos (número, género, caso, persona, etc.)
3) La sintaxis y las llamadas oposiciones sintagmáticas que surgen de las combinaciones y de la organización de las palabras dentro del discurso

Circulo Lingüístico de Copenhague.

El representante más significativo de este grupo, en los últimos años, ha sido el danés Louis Hjelmslev, quien, en 1948, llamó a la lengua "una entidad autónoma", es decir, una estructura con sus leyes particulares. Llevado, además, por el rigorismo de su análisis, desechó para sus estudios, la denominación de Lingüística, por las implicancias extrañas que este término había acopiado; y creó el de **Glosemática** que de acuerdo a su etimología griega, (estudio de textos), y, a su juicio, se avenía mejor con los fundamentos de la nueva disciplina. Hjelmslev deja de lado todos los elementos extralingüísticos y se apoya únicamente en los datos que surgen de las relaciones formales; su estudio parte de los siguientes principios básicos:
a) La lengua es un proceso que implica un sistema.
b) Dicho proceso supone un número considerable de combinaciones de signos.
c) Las citadas combinaciones pueden llevarse al nivel de una ciencia exacta, equivalente a un especie de álgebra inmanente de la lengua.

El mismo lingüista llama empírica a la moderna disciplina, por estar cimentada sobre las revelaciones de la experiencia, y, aunque se manifiesta de acuerdo con lo esencial de las teorías de Saussure, considera conveniente introducir notables cambios dentro de la terminología, a causa de que, en muchos casos, las denominaciones usuales connotan otras ideas que desfiguran la visión principal. Suple de esta manera la combinación **significante — significado** por la de **expresión**

contenido; y en cuanto a la antinomia **lengua — habla** encuentra, también, una formulación a su juicio más acertada que estriba en considerar a la lengua, respectivamente, como **esquema**, (forma, sisterna); como **norma**, (sustancia); y como **uso**, (conjunto de hábitos lingüísticos de una comunidad); a la vez llama **acto**, al habla saussureana.

El análisis de un texto, estima Hjelmslv, da por resultado una serie de signos que pueden reducirse en orden descendente a oraciones, proposiciones y palabras. Estas últimas no constituyen casi nunca un signo mínimo, porque están formadas por una serie de partículas que llamamos sílabas y éstas por unidades gráficas equivalentes a los fonemas de la lengua. A estos componentes que sirven para formar unidades mayores les llama **figuras**, y considera que todo idioma es internamente un sistema de figuras, con las cuales se constituyen los demás signos y se exteriorizan las particularidades de su funcionamiento. Existen figuras del contenido y de la expresión, y aunque están lejos de ser necesariamente correlativas, se comportan en muchos casos de tal manera; así ocurre si cambiamos una letra o figura de un signo con lo que provocamos una mutuación de forma y concepto, verbigracia: **vaso** por **paso**, etc. . .

La cantidad de las citadas unidades gráficas es limitada dentro de una lengua pero sus numerosas combinaciones y las connotaciones de género, número, caso, persona, etc. que las mismos implican, hacen realidad el marovilloso y complicado mundo del lenguaje.

No es factible sintetizar en pocas palabras la teoría de Hjelmslev, razón por la cual queremos destacar en el nivel del análisis, por su originalidad, la descripción de cada parte del discurso atendiendo a relaciones o dependencias con las demás. De ese enfoque particular se desprende que la existencia de un sujeto dentro de la oración, genera la presencia de un predicado y viceversa, porque ambos se presuponen mutuamente.

Divide la estructura de la lengua en dos planos: el **pleremático** y el **cenemático** que se refieren respectivamente al contenido y a la expresión. Con la palabra **plerema** designa Hjelmslev lo que en la práctica llamamos bases, raíces o radicales. A dichos pleremas se unen, en el sistema, inflexiones o derivativos denominadas **morfemas** Estas partículas son portadoras o exponentes del género, (o—a); del número, (e—es); de la persona, (o—es—aste. .), etc . .

En el plano de la **cenemática** la estructura de la lengua se forma sobre la base de vocales y consonantes, que reunidas constituyen signos y sintagmas, los cuales llevan otros elementos diferenciadores que él llama **prosodemas**, (equivalentes a los morfemas, pero no ex-

presados por figuras), que son el acento y la entonación. El primer prosodema distingue una misma forma, (líquido, liquido, liquidó).

Finalmente diremos que, cuando Hjelmslev alude a la sustancia del contenido, hace referencia al pensamiento, y cuando trata de la sustancia de la expresión, tiene en cuenta la manera en que ésta se manifiesta: fonética, gráficamente, por señales, etc. . .

El estructuralismo norteamericano.

Esta corriente que ha tratado de fundamentar científicamente los conocimientos sobre el lenguaje, y a la que se conoce, por lo común, con el nombre de **descriptivismo**, ha sido planteada, con matices diferentes, por Bloomfield, Harris, Sapir y Pike entre muchos otros. Se basa sobre una serie de postulados y definiciones para la presentación de una teoría lingüística que pretende establecer el alcance de los términos, sus valores, dependencias y relaciones.

Bloomfield, que ha sido uno de sus teóricos más destacados, precisa que la nueva ciencia debe dejar de lado los aspectos del sonido y del significado para basarse sólo en lo formal, a punto tal que él mismo define a la lengua como la totalidad de las emisiones que pueden efectuarse.

En uno de los postulados afirma que hay un número finito de formas en una lengua, la más pequeña de las cuales es un morfema, (por ejemplo **e—es** que indican el plural), en tanto que al significado le llama **semema**. Clasifica, además, a las palabras, según su forma, en libres y ligadas, siendo estas últimas aquéllas que llevan inflexiones o derivativos, (mar—es; sal—es, etc.),

Bloomfield considera que generalmente una palabra no es una forma mínima, sino una **construcción morfológica**, verbigracia: escritor—a: cantar—es; com—es, etc. . En cambio cuando se juntan dos o más formas libres constituyen una frase o **construcción sintáctica**: "la casa es amplia", etc . .

Analiza todas las combinaciones posibles entre los signos de la lengua y destaca aquellas construcciones que no pueden alterarse sin cambiar el sentido, (cierto hecho; hecho cierto). Dentro del mismo tema destaca que los vínculos de los vocablos, en la frase, pueden tener un carácter **endocéntrico** en aquellos casos en que el sintagma se ordena alrededor de uno o más núcleos: "la luz solar"; "la mesa de mármol", etc. o **exocéntrica**, cuando los elementos de la construcción no se relacionan por coordinación o subordinación: "por agua", "en tierra"; "Carlos canta", etc. . .

A la posición de Bloomfield habría que agregar, si no fuera por la brevedad de este análisis, para una visión más completa del estructuralismo norteamericano, las teorías de Harris y Trager que postulan la aplicación de métodos matemáticos en el estudio de los fenómenos internos de la lengua.

Conclusiones.

El breve inventario de las corrientes más conocidas nos lleva a concordar en que, las posiciones disímiles de las mismas, no permiten extraer un criterio único. Y esas divergencias se ahondan si pensamos que cada sector emplea una nomenclatura distinta para casos semejantes, siguiendo su propio criterio.

Pero lo importante es que pese a esa diversidad de juicios, las conclusiones más importantes han trascendido hasta el campo de la enseñanza secundaria, a través de los manuales que recogieron, en mayor o menor medida, algunos elementos de la teoría estructural. Este fenómeno, que se ha observado en todos los países, no podía dejar de hacerse sentir en el nuestro y ha colocado al profesor ante la disyuntiva de seguir las normas tradicionales, autorizadas por los programas del Estado, o de incorporar a la enseñanza buena parte de los nuevos preceptos adoptados por las gramáticas normativas, difundidos en un plano más elevado por los estudios sucesivos de Ana María Barrenechea, Mabel Manacorda de Rosetti y Ofelia Kovacci.

Es de suponer que los órganos especializados de la Secretaría de Educación de la Nación, preocupados por la inminente restructuración de la enseñanza media, tendrán también entre sus planes modificar los programas oficiales que tienen que ver con el aprendizaje del idioma Su actualización es imprescindible, porque sin desconocer el valor de la corriente tradicional, es necesaria cierta uniformidad en la orientación de los estudios y en la práctica del análisis lingüístico, para no desconcertar al alumno con enfoques y métodos distintos en cada año de su carrera.

Estas supuestas innovaciones vendrían a desterrar la disparidad existente entre las normas oficiales y los textos que se han hecho comunes entre los alumnos. Esto no significa la incorporación masiva de los nuevos enfoques por el solo hecho de su novedad. Fresco está en el recuerdo la declaración de la Academia Argentina de Letras sobre los inconvenientes de un mero cambio de terminología. Más sin desconocer tan autorizada opinión, deberán ser incorporadas aquellas conquistas del estucturalismo que son indiscutibles, si nos atenemos

al mecanismo de la lengua como una organización que tiene sus propias reglas internas. Estas conclusiones, por otra parte, coinciden con la intención unánime de no desvincular el aprendizaje gramatical de la lectura de los buenos autores, ya que sus precedimientos se ajustan más al análisis textual, al tener como base primaria el estudio de las palabras en función dentro de la lengua.

Como conclusión resumiremos algunos de los puntos de vista que ha incorporado la gramática estructural al análisis corriente de las expresiones idiomáticas. En mucho casos es necesario, para una mayor comprensión por parte del alumno, completar dichos conocimientos con los que se pueden obtener desde el plano semántico:

1) Funda el concepto de oración en su autonomía sintáctica.
2) Llama proposiciones o suboraciones a las expresiones con intención significativa que carecen de dicha independencia. El aspecto semántico sirve para distinguir las que poseen sentido completo de aquéllas que carecen de él.
3) El sujeto y el predicado se definen, desde el punto de vista formal, como **constituyentes.** El primero exige del otro que concuerde con él en número y persona. Y el predicado es el **constituyente** que señala el número y la persona del sujeto
4) El sustantivo se define como la palabra que puede actuar como núcleo del sujeto.
5) El verbo es siempre la palabra fundamental del predicado.
6) En cuanto a las agrupaciones de las palabras dentro del sintagma se les da el nombre genérico de **construcciones** y se las clasifica en:
   a) Construcciones sustantivas: El **mar** agitado.
      " adjetivas: Demasiado **caro.**
      " adverbiales: Muy **lejos.**
   b) Construcciones verbales:
      De objeto directo, indirecto y circunstancial.
   c) Construcciones con verboides:
      de infinitivo: **Izar** la bandera.
      de participio: **Concluido** el programa.
      de gerundio: **Leyendo** el diario.
7) En la estructura de las construcciones nominales y adverbiales se habla de núcleos y modificadores directos o indirectos, llamados, también, complementos con preposición o sin preposición. Se los suele clasificar de la siguiente forma:
   Modificadores directos:
   a) Artículo o adjetivo: **El** arroyo **cristalino.**

b) Construcción endocéntrica adjetiva: Una música, **dulce y extraña,** se oye por las noches.
c) Aposición: El coche **comedor.**
d) Construcción endocéntrica sustantiva (declarativa): Juan, **el mayor de la familia.**
e) Una proposición: El libro **que fue elegido** merecía el premio

Modificadores indirectos:
a) Complemento con preposición: La copa **de cristal.**
b) Construcción comparativa: Casos **como éstos** ocurren de vez en cuando.
c) Una proposición: Las máquinas **con que trabajan** son importadas.

8) Con respecto al pronombre se lo considera una categoría semántica de significación ocasional; sintácticamente es siempre sustantivo, adjetivo o adverbio.
9) El artículo dentro de la estructura equivale a un adjetivo.
10) El verbo es siempre núcleo del predicado, que si lo posee es siempre **verbal**, cualquiera sea aquél.
11) Es predicado **nominal** cuando el núcleo es un adjetivo o un sustantivo: Casa con dos puertas, **mala** de guardar. Domingo, **día** de descanso.
12) Predicado **adverbial** es el que tiene como núcleo un adverbio: **Allí**, el enemigo

Los puntos señalados sintéticamente constituyen sólo una parte de las novedades atribuibles a la gramática estructural, las que están ya muy difundidas en los ambientes educativos y a las cuales es muy difícil hacerles reparos, en cuanto a su eficacia y veracidad en el análisis estrictamente gramatical.

ROBERTO ANGEL PARODI

VOCES DE LA NIÑEZ

Cuando un pregusto de tibieza endulza el paisaje, todavía siento que me arde en las manos el escozor del piolín con que remontábamos **cometas** en aquellos altos espacios de mi pueblo; aún extraño en los bolsillos el peso alegre de la **bolillas**, sobre todo aquéllas que llamábamos **nubes**, en cuya entraña viboreaban íntimas vetas de luz, o los fuertes **balines** o agresivo metal, que sin duda continuarán sus veloces travesías, desde otras manos infantiles, procurando anidar en los **choclones** chasqueando en el impacto de la **quema** o codiciando la dispersión que rebase las fonteras del **cuadrito.**

He escrito **bolillas** y puede que quien lea me haya corregido mentalmente o, mejor dicho, cordialmente -con el corazón- pronunciando otra forma que acaso le acuda en la añoranza: **bolitas.** Porque en Paraná, por ejemplo, se juega a las **bolitas**, no a las **bolillas.** Para certificarlo, baste el testimonio de Reynaldo Ros, que en "La huerta azul" les dedica una página. Pero en Nogoyá jugábamos a las **bolillas** o, para ser más exacto, a las **boliyas**, que así pronunciábamos, con toda esa ye desafiante.

Cierto día -tan lejano ya- estábamos en el **campito** de nuestros entretenimientos. Así lo llamábamos, el **campito**, no el **hueco**, ni el **baldío.** Por lo demás, **hueco** tal vez se explique en una ciudad de edificación nutrida, no en aquel pueblo de entonces, en donde cada manzana casi era un hueco total.

Estábamos en el **campito**, decía, el de nuestros juegos y nuestras peleas, cuando se nos apareció un chico recién llegado al pueblo y que procedía, precisamente, de Paraná. Fue hacia nosotros con el retintín de sus **bolitas**, pues así las denominaba, solidario con lo acostumbrado en la capital.

Aquellos muchachos pueblerinos nos miramos divertidos al oírle su diminutivo forastero. Nos produjo la impresión que se experimenta cuando alguien pone esmero en el horroroso deseo de "hablar en fino".

Bolitas... De inmediato hubo una distancia y el típico recelo pueblerino, exacerbado y hosco, se cerró ante aquel bárbaro, exponente de la capital y de sus ínfulas, que se nos aparecía con sus **itas.**

Claro que, de primera intención, el chico no percibió la razón de nuestro desvío. Llegaba a ofrecernos su ingenuo afán de unirse a nuestros juegos, ignorante del pecado de sus labios, en donde eso de **bolita** era espontáneo.

No insistiré, por supuesto, en los pormenores del episodio, que, no obstante su abrupto comienzo, epilogó en amistad, sellada cuan-

do aquel muchachito, pronto amoldado a nuestro hablar, se decidió sin violencia por la forma que nos era propia.

Ahora bien: en toda la provincia, y en un radio mayor, también existen **bolillas**, pero con otra función. Son las de los programas de estudio de los establecimientos educacionales. Aparecen asimismo, en el giro generalizado, aunque hoy ya un poquito envejecido, que consiste en "dar -o no dar- bolilla", que a veces se positiviza en **bola** o brinca hacia **pelota**, por la común esfericidad; y, en este caso, se desploza también hacia **saltarina**, en razón de una cadena semántica donde, segun un proceso habitual, el nombre del objeto es suplantado por el de una de sus cualidades. "No dar bolilla" y las demás variantes del giro equivalen a no prestar atención o a dejar de acceder a una solicitud, Por otro lado, las bolillas también se encuentran en la lotería.

* * *

Aquellas evocadas horas de la infancia -remotas hoy, como de otra vida- en determinado punto del almanaque se nos trepaban al cielo, que un buen día comenzaba a zumbar con los **orejones** de las **cometas**.

Porque en Nogoyá se jugaba a las **cometas** y no era costumbre remontar **pandorgas**, como ocurre, por ejemplo, en Gualeguay, según me informó un amigo oriundo de esta ciudad. Me decía este amigo que cuando oía a sus hijos y a los compañeros de sus hijos emplear la palabra **cometa** en Paraná, donde residió, no le era posible reprimir un tirón de extrañeza y de rechazo que le subía desde las profundidades de la infancia, Por otra parte, en Paraná, he oído decir **pandorga** a personas de mucha edad Pudo ser ésta la voz usual antes, o darse en concurrencia las dos palabras.

Y aquel recelo de la niñez todavía me conmueve interiormente si oigo decir **gomera** a los muchachos de Paraná Me resulta una palabra pedante. Las nuestras de entonces eran **hondas**.

También desde la niñez me revolotea en la memoria una palabra que nunca encontré luego: **belebre**. Nuestro **belebre** era -no sé si todavía lo es para los chiquilines de mi pueblo- un implemento **filoso** -y no **filudo**, como se dice en otras zonas- que adicionábamos a la **cola** de las **cometas**, Se usaba para las **cortadas**, que constituían una variante belicosa del juego. En general, para el lance de las **cortadas** la prudencia nos aconsejaba usar **tarascas** o **barriletes**, es decir **cometas** especies inferiores, y no **bombas**, o **estrellas**, que configuraban la aristocracia, por decir así, del cometerío. **Aeroplanos**, ni soñar, y no sólo a causa de su jerarquía suprema, si

no porque, para nuestra admiración y nuestro asombro, volaban sin necesidad de cola, prodigio que les impedía competir en las riesgosas y apasionantes peripecias de las **cortadas**. De tal manera, si por una eventualidad desdichada el **belebre** seccionaba el piolín, poco importaba la pérdida de una **tarasca** o el deterioro de un barrilete. En cambio, que se rompiera una estrella . .

Ni siquiera sé cómo se escribe esta palabra **belebre**, pues sólo me llegó al alma por el oído. Acaso sus dos bes sean largas, o cortas, o una larga y otra corta, sin poder precisar cuál primera y cuál segunda.

Al **belebre** lo obteníamos casi siempre rompiendo botellas o frascos hasta que un pedazo de vidrio aparecía con el filo adecuado. Horacio Quiroga llama "navajas de botellas" a estos trozos peligrosamente cortantes en uno de sus relatos, pero sin aludir a la función a que ahora me refiero.

Espero encontrar alguna vez, en el vocabulario de quién sabe qué región, quizás cercana, aquellos **belebres** de ayer, brillando al sol de la niñez, anhelosos de pegar un tajo en la **panza** del piolín que mantiene bajo el dominio del puño infantil al **barrilete empachado** o al híbrido **mediomundo**, mitad **bomba** y mitad **estrella**.

Pocas veces utilizábamos como **belebre** una **navajita**. Así llamábamos -y, con menos frecuencia, **hojitas de afeitar** - a los que en Paraná vine a descubrir que también se llaman **cachos** o **cachitos**, nombres que nunca pronunciaron nuestros labios de chiquilines.

Varias otras voces de la niñez quedaron a lo lejos, en distancia que los años van aumentando con incesante prisa. Baste ahora con ésas, recobradas en la nostalgia.

ANTONIO RUBEN TURI

Paraná, 1967

SAN MARTIN Y GUIDO. AMISTAD Y RECONOCIMIENTO INALTERABLE.- UN PROYECTO DE HOMENAJE EN 1857.

El traslado de los restos del General Tomás Guido a la tumba del héroe de los Andes reviste un singular simbolismo. En vida, estuvieron unidos en toda la presencia del Libertador en América. La emancipación de medio continente fue objetivo político permanente de los dos hombres. El gran afán condujo al contacto estrecho, y de aquí a la confidencia y al conocimiento de lo recóndito del ser, de lo excelso y de lo débil. De la coincidencia en el gran programa político con sus resultancias en el posterior quehacer libertador y organizativo de naciones, y de la mutua compenetración de aquellas excelsitudes y debilidades, surgió el estrecho afecto, inalterable hasta el fin. Hay una conocida página de Guido que resume ese hermoso ejemplo de hermandad. Ella está henchida de fervoroso afecto La publicó en el año 1864 en **La Revista de Buenos Aires** (1) El tema, **El General San Martín. Su retirada del Perú**, se prestaba para el nostálgico recuerdo. Es que San Martín había querido que fuera precisamente Guido quien lo acompañara en sus últimos instantes de presencia en Perú. Que éste abroqueló fielmente en lo más profundo dado la trascendencia del momento. Asoma del relato toda la tranquilidad de espíritu que sobrevino al irrevocable designio que la posteridad ha juzgado como el del gran renunciamiento Momento eufórico del prócer, no por la liberación del gran compromiso sino por considerar que su retiro convenía a los grandes intereses de América. Así asoma del relato de Guido.

San Martín se mostró expansivo, jovial y agudo con su amigo. Solos estuvieron los dos hombres en aquella quinta **La Magdalena**, cerca de Lima. "Se esmeraba el General -cuenta Guido- en probarme con sus agudas ocurrencias el íntimo contento de que estaba poseído". Que primó durante muchas horas, hasta el momento en que anuncia a su amigo la partida inmediata, para esa misma noche. "El estallido repentino de un trueno no me hubiera causado tanto efecto como este súbito anuncio", sigue Guido.

Mi antigua amistad se afectaba ante la perspectiva de ausencia de aquel hombre con el que me ligaban los vínculos más estrechos que puedan crear el respeto, la admiración y el cariño". Siguieron, en aquel instante supremo de la vida de los dos hombres, las instancias vehementes para el desestimiento, Guido tenía para entonces treinta y

cuatro años. Diez más San Martín. Todas chocaban con una decisión ya muy firme.

"Nadie amigo me apeará de la conviccion en que estoy, de que mi presencia en el Perú le acarrearía peores desgracias que mi separacion". Guido llegó hasta la oposición de las apreciaciones del prócer y entonces, en aquella intimidad del afecto, propiciada por la soledad, surgió la confesión recóndita, de una trascendencia histórica inigualable:

> "Lo diré a usted sin doblez. Bolivar y yo no cabemos en el Perú. He penetrado sus miras arrojadas; he comprendido su desabrimiento por la gloria que pudiera caberme en la prosecucion de la campaña El no escusará medios por audaces que fuesen para penetrar á esta república seguido de sus tropas; y quizas entonces no me sería dado evitar un conflicto á que la fatalidad pudiera llevarnos, dando asi al mundo un humillante escándalo. No seré yo mi amigo quien deje tal legado a mi patria: y preferiría perecer antes que hacer alarde de laureles recogidos a semejante precio. Entre si puede el general Bolivar aprovechándose de mi ausencia. Si lograse afianzar en el Perú lo que hemos ganado, me daré por satisfecho; su victoria sería de cualquier modo, victoria americana".

De trascendencia se decía, porque es el Guayaquil explicado por San Martín. A través del pensamiento de un hombre de la probidad de Guido. Probada en muchas ocasiones, una, cuando rechaza la medalla de Chacabuco por no haber estado en la acción Guardaba Guido un papel con la firma de San Martín. Cientos de veces había recorrido la breve misiva. Siempre con enternecimiento. A veces, nublándosele la visión.

> "Ud. me acompañó de Buenos Aires uniendo su fortuna á la mia -le decía el vencedor del Ande-. Me separo de Ud. pero con agradecimiento, no sólo á la ayuda que me ha dado en las dificiles comisiones que le he confiado, sinó que con su amistad y cariño personal ha suavizado mis amarguras, y me ha hecho mas llevadera mi vida pública. Gracias y gracias,y mi reconocimiento. Adios. Su San Martin."

Es que fue la carta de despedida del amigo. Estaba fechada "A bordo del Belgrano á la vela, 21 del Setiembre de 1822, a las dos de la mañana".

Guido en Paraná.

Pasaron treinta y cinco años. Siete habían transcurrido desde la desaparición del libertador de Chile y Perú. Sobrevivía el amigo y como siempre, en una efectiva acción pública. Que llevaba cincuenta y un años, desde que fuera soldado raso del batallón Miñones cuando

la primera invasión inglesa. Es para este nuevo momento senador nacional y ocupa la presidencia del cuerpo que funciona como todos los poderes nacionales en la ciudad de Paraná, capital provisoria de la Confederación Argentina. Un año antes, en la mención de sus importantes servicios, había cumplido una difícil tarea en un terreno que dominaba, la diplomacia. Sus sesenta y ocho años no le impidieron llegarse hasta el gobierno de Antonio López en Asunción y mostrar la lucidez de su pensamiento y su brillante oratoria que debió extremar para convencer al gobernante paraguayo hasta la firma de tratados hoy en vigencia.

El coautor de las campañas libertadoras de Chile y Perú, se siente cómodo en un gobierno que entre otras cosas se muestra respetuoso y reconocido de los méritos de los guerreros de la independencia. El entonces presidente de la república, años antes había decretado en su calidad de gobernador de Entre Ríos, el primer homenaje oficial a las glorias de San Martín (2). Ahora en otra demostración, el gobierno argentino hacía un llamado para recogerse en suelo patrio, a todos los argentinos que hubieran participado en la guerra de la independencia, facilitando dicho retorno y determinando que una ley posterior los recompensaría en expresión de gratitud por la gloriosa veteranía (3). El presidente de la nación en otra evidencia, al solicitar se extendieran los despachos de capitán de infantería al veterano de la independencia Antonio Pelo, agradecía a los amigos que le presentaran ocasiones como ésta de ejercer actos de justicia nacional, según sus propias palabras.

Quizá este ambiente propicio fue el que decidió el intento de Guido de perpetuar las glorias del Capitán de los Andes.

El discurso en el Senado.

El 28 de setiembre de 1857 presentaba un proyecto al cuerpo del que formaba parte, de erección de un gran monumento a San Martín. Su verbo al fundamentarlo, fue elocuente y emocionado (4).

> "Pasaron ya merced a Dios -comenzó- los malos dias en que la patria, sufriendo el delirio de sus revoluciones, olvidó sus héroes y sus próceres.
>
> ....
>
> Demos ejemplo de que sabemos venerar el recuerdo de lo padres de la República Argentina. Que para ellos la posteridad empiece en sus hijos, cuando existen todavia algunos restos de la generacion pasada, quebrados por el tiempo, que pueden contarles con la autoridad de los años lo que la historia no revela sino imperfectamente respecto á esos esclarecidos patriotas, que a sus trabajos, a sus gloriosas hazañas".

Palabras con la que quiso aludir a los que como él, constituían una historia viviente de todo el proceso argentino. Ya en tema con respecto al Libertador prosiguió:

> "Escuchad los ecos que no amortigua el tiempo y que nos vienen de los campos de Maipu, de Chacabuco y del antiguo Imperio de los Incas, arrancado a la conquista por su espada. Los Andes están ahí, con la frente en el cielo que hos hablan tambien de San Martín por la voz de sus huracanes y con el acento sublime de sus impetuosos torrentes. En aquellas montañas, entre las nieves eternas, estaría mejor que en parte alguna la estátua del capitán excelso que escaló sus escarpadas cumbres, desafiando impávido sus elementos, haciendo tremolar nuestra bandera a mayor altura que las que alcanzaron las águilas romanas perseguidas por el arrojo de Anibal. Desde aquellas vastas y terribles soledades su imagen dominaría el continente, como dominó su genio a la victoria".

Con todo, terminaría su levantada prosa propugnando a San Lorenzo " a la margen del Paraná, en el sitio donde cayeron sus mas valientes granaderos, desde donde el viajero podrá saludarlo á lo lejos como á uno de los símbolos mas nobles de la gloria argentina", como el lugar ideal para el emplazamiento y, a la vez, con una exhortación a la necesidad del culto al pasado porque él según Guido, llevaba a la paz, la libertad y el progreso.

El proyecto sobre el monumento.

Establecía que debía representar a la figura del prócer en posición ecuestre, de "formas colosales", en mármol o bronce, con el uniforme de coronel de Granaderos a Caballo, con frente al río Paraná. En el pedestal se grabaría la inscripción: "Al General San Martín. El pueblo argentino agradecido", las fechas de su nacimiento y desaparición, así como la mención de sus principales victorias "debiendo rodearse estas inscripciones con los símbolos del triunfo y de la gloria". El monumento se costearía con el producido de una suscripción pública en toda la República encargándose al Ejecutivo de su realización que tendría que ser "de un modo digno de la gratitud de la República, y del eminente mérito del Héroe".

No interesa el fin que tuviera el proyecto, aprobado unánimemente en el Senado. Para Alberdi no pareció conveniente el lugar del emplazamiento.

Serviría tan sólo dado su soledad, para refugio de los pájaros, según le decía a Urquiza poco después. Pero sí importa saber que a treinta y cinco años del último encuentro, y a siete de la desaparición del prócer, el amigo dilecto conservara intacto su aprecio y

su estimación, robustecida ahora con el reconocimiento y la gratitud de argentino.

(1) Tomo IV, Año II, Nº 13, Buenos Aires, Mayo 1864.

(2) Decreto de Urquiza del año 1851 disponiendo la erección de una columna conmemorativa en la plaza principal de Paraná.

(3) Ley aprobada en sesión de 23/9/1856 de la Cámara de Diputados de la Nación.

(4) El discurso y el proyecto de ley lo publicó el periódico "El Nacional Argentino" de Paraná, edición de 29/9/1857. PALACIO SAN JOSE, 20 de Julio de 1967.

MANUEL E. MACCHI

LOS QUE COMIMOS A SOLIS

Por María Esther de Miguel. Editorial Losada

Lo primero que sorprende al lector que se interna en este libro, es la fuerza que comunican sus personajes a través de un lenguaje descarnado, crudo, violento a veces, siempre extraordinariamente preciso en la expresividad o en el mutismo. La relatora de estos cuentos obra en su estructura a manera de marco, de cámara fotográfica, para retirarse en el momento preciso y dejarnos en presencia de la voz auténtica de los seres que cruzan estas páginas. El personaje del primer cuento que da título al libro (un título, por supuesto, que es un acierto y un impacto) se expresa lentamente y en forma por demás escasa. Luego se queda callado. En ese momento comienza la cacería de la narradora para poner frente a nuestros ojos el mundo interior de sus seres de ficción Pero, María Esther de Miguel (autora de una novela inicial **La hora undécima**, premiada por la Editorial Emecé en 1961 por un jurado compuesto por José Oría, José Edmundo Clemente y Jorge Max Rodhe) no **fractura**, digamos, ese mundo interior de sus personajes con la voz hablada, no fracasa en los límites ultimos de quien debe dotar de veracidad el orbe interior y el externo adecuando esas dimensiones donde -generalmente- interviene un narrador que quiebra la unidad espiritual, intelectual, mental, de los hijos de su imaginación. En esta sutil unión de esos dos mundos, creo percibir, la naturaleza de una **autenticidad** que en lo literario, quiere decir veracidad para con la realidad que quiere proyectarse en la pieza escrita. Porque, lo que está también a la vista en este libro, fácil de percibir para el lector, es la profunda humanidad que respiran esos personajes. El realismo en la literatura, convención aceptada de antemano por el lector que se dispone a ver el juego, muchas veces dramático, de un autor con el mundo ficticio en el cual se mueven proyectándose como sombras, sus personajes, es uno de los caminos por el cual nos acercamos a ese orbe literario cruzado por las gentes del entorno, de la cotidianidad inmediata.

En este sentido, **Los que comimos a Solís**, propone en los nueve relatos que lo componen una recreación del ambiente isleño, campesino y pueblerino del sur entrerriano, de la colonia litoralense. Y he aquí, otra sorpresa más en este libro (sorpresa que es asombro de nuevos descubrimientos en una mujer que a cada página va creciendo con las dimensiones de una escritora de calidad), nos encontramos en esa recreación, con una continuidad de imágenes que se adecuan

perfectamente a las labores y costumbres del entorno, dichas con una seguridad y una precisión notables.

El Ñuto, guarecido entre los fachinales de la costa, exilado del mundo en la orilla de un río que crece, entre espadañas y talas, es el único que existe, o Alejandro Schultzman, de las familias de pioneros judíos en las cuchillas hundiendo el arado en la tierra, o ña Ciriaca, aguardando a su Nicasio Sánchez encima del rancho, fuerte e invencible de voluntad frente a la inundación, se presentan rodeados de un ambiente que los configura y perfila nítidamente. Esta es la razón por la cual, cuando hablan, cuando dicen lo poco que a veces dicen, ya están situados y sitiados para la sensibilidad y la comprensión del lector que los acompaña por virtud de quien nos guía hacia esos seres y ese cuadro espacio-tiempo La dramaticidad que emana de ese lenguaje escueto y auténticamente real proviene, y se complementa en nuestra sensibilidad porque percibimos con la autora la imposibilidad de esos hombres y esas mujeres, de comunicarse de otra manera. Quedará como una página antológica de esa incomunicación dolorosa, el diálogo de la mujer a quien un amigo le trae la noticia de la muerte de su marido: "Güenas, doña — Güenas.— Cómo está, pues . Bieniusté.— Esperando ¿nó?— Ajá . . . L'Asencio que no llega, Van pa' seis días ya.— Mire doña . . se me hace que el Asencio si'a desgraciao — Tal vez, nomá . . . Si está anoticiado, diga don . . — Ta' en Fray Bentos, en la Suprefetura.— El río ¿nó?" La única respuesta del amigo que trae la noticia a la mujer es ésta "Ajá", y en esa expresión, María Esther de Miguel, revive y centra toda ese dramatismo a que nos venimos refiriendo.

Algunos cuentos utilizan materiales biográficos trastocados en ficción, como en **El remate**, donde la protagonista y relatora se unen, se acercan de tal manera, que costará mucho trabajo al lector desprenderse de la idea de que está frente a un hecho ficticio, creado por obra de la imaginación. **La Casa Grande**, donde también nuestra escritora obra en esa doble dimensión, logrando uno de los mejores cuentos del volumen, percibimos nuevamente un valor que se repite en cada uno de sus relatos; la humanidad palpitante, el cariño que alienta a sus seres creados. **El pueblo**, relato que cierra el volumen, ofrece una faceta que complementa perfectamenfe este elaborado fresco de la vida costera y pueblerina. Con ojillos sonrientes, aunque totalmente desprovistos de ese sutil desencanto que actúa en el mecanismo de la ironía, aquí levemente insinuada, esbozada como para no hacer daño, María Esther de Miguel mira en **El pueblo** la historia de su crecimiento, de sus equívocos, teñidos tenuemente al final, de una nostálgica melancolía.

Los que comimos a Solís, de María Esther de Miguel, se constituye así, de sorpresa en sorpresa para quien no conozca a esta joven y talentosa escritora entrerriana, en uno de los mejores libros de cuentos de la narrativa argentina contemporánea.

ALFREDO VEIRAVÉ

LEONCIO GIANELLO
"HISTORIA DEL CONGRESO DE TUCUMAN"

Cía. Impresora Argentina. Buenos Aires. 1966

Conocíamos de antemano la aparición de esta obra, homenaje del historiador entrerriano al sesquicentenario de la declaración de la independencia: nos habló de ello en oportunidad de interesante "mesa redonda" que presidió en una visita a una clase del Profesorado de Historia de nuestro Instituto del Profesorado "MARIANO MORENO". Como en confidencia nos dijo de su nuevo libro, a la sazón bastante adelantado y de los temas más trascendentes que abarcaría. Interpretamos que ya amaba ese, su "nuevo hijo", porque todo el hombre estaba escribiéndolo. Y hoy al leerlo, confirmamos que así fue: es un trabajo donde se evidencian no sólo el historiador sino el argentino, que expone con respeto, admiración y reverencia las cosas de su patria; el maestro, que cuida que su narración sea clara y ordenada para no atiborrar inútilmente al lector; el investigador, a quien urgen la autenticidad y veracidad documentales; el literato, para quien la belleza de la frase, es un medio para mejor cantar las glorias de su tierra o dolerse por sus sombras.

Acorde con ese orden aludido, inicia su obra revisando las circunstancias que anteceden a la convocatoria del Congreso de Tucumán, pasando prolija mirada a hechos gravitantes que se jalonan con una dependencia innegable, hasta desembocar en el momento que objetiva su estudio: desde la revolución del 8/10/1812 a la Revolución Federal de abril de 1815 y el Estatuto Provisional, que de ella derivaría: "...No fue el hecho de que, nacido de una revolución federal, su tendencia unitaria despertara el repudio de las Provincias, como se ha venido afirmando: fue precisamente lo contrario, el no centralizar fuertemente al P. Ejecutivo en momentos en que era tan imperioso, como en 1814 cuando se lo creó: darle autoridad y fuerza para enfrentar acumulados peligros. Pero a pesar de su asendereado destino, el Estatuto Provisional tendrá como auténtica gloria la de haber sido el instrumento legal de la convocatoria para el Congreso de los Pueblos que debía reunirse en San Miguel del Tucumán, y erguir a la patria de los argentinos en la alta dignidad de su independencia".

Al analizar las elecciones y los diputados congresales, preséntanos una semblanza de cada representante de las Pcias. destacando sus peculiaridades y la respectiva actuación que les cupo en la Asamblea. "...esos eran los hombres que iban a enfrentar el momento

más hondamente dramático de la revolución, a "quemar como Cortés, las naves no dejando otra alternativa sino la victoria o la muerte"; a reunirse en el momento más difícil, cuando la esperanza de la causa de la libertad parecía naufragar en la derrota reiterada, y sólo quedaban ellos para conjurar con la declaración memorable el destino de la Patria y de América".

Conceptuamos de particular interés el cap. donde se incursiona sobre las tendencias políticas de los congresales, preguntas que se responden "siguiendo casi sin desviación la segura huella de Mitre" a quien se recurre en su calidad de "historiador científico" y al que se tendrá en cuenta también para referirse a la composición del Congreso: diputados de Bs. As.; de las Pcias y del Alto Perú. Inclúyense también las clasificaciones sostenidas por Bernardo Frías: "diputación porteña", "el grupo de los coyas" y "el vulgo del Congreso" y por José Ingenieros: la logista (Bs As.—Cuyo) y la cuica (Norte—Alto Perú). Sobre los estudios filosóficos y políticos que podían avalar los congresales, se anota: "Charcas y Córdoba... fueron las universidades de donde salieron estos diputados... En la enseñanza habían bebido doctrinas francamente revolucionarias con respecto al origen del poder y a la condición jurídica de América... la de Charcas había sido fermentario para la noble y humanitaria política de protección al indio inaugurada por Fray Montesinos... y Fray Bartolomé de las Casas...

Ya se está en el medio ambiente que serviría de marco a las jornadas: "En San Miguel del Tucumán"; iníciase el Cap. con referencias a la belleza de la región, sus tradiciones incaicas y el significado de su nombre, siguiéndole otros renglones sobre el arribo de los primeros diputados a la ciudad, sobre la cual los huéspedes irán expresando sus primeras impresiones; el acto inaugural, los primeros decretos y evocativos detalles, ensombrecidos por vicisitudes contemporáneas, tanto internas como de afuera: "La situación americana fue entonces desoladora y solamente almas de recio temple podían abordar la tarea congresista en aquellos momentos infaustos para la libertad continental". "En el transcurso del año los acontecimientos se fueron agravando para llegar a la crisis de 1816. Habrá de ser en los momentos casi inmediatos a la instalación del Congreso cuando la situación santafecina, con la revolución de marzo de 1816 conduzca a la guerra cruenta y a la firma del armisticio de Santo Tomé que provocará la caída del Director Alvarez Thomas del gobierno y la deposición de su tío el Gral. Manuel Belgrano del mando del ejército. Todo ello provocará la intervención del Congreso por medio de la Misión del Corro que no logró resultados faborables, y a consecuencia de estos acontecimientos los pueblos del litoral no enviarán sus diputados al Congreso del Tucumán"

Con minuciosidad se ha afrontado el análisis de los sucesos que se irán registrando en el recinto del Congreso o fuera de él, pero que tendrán a la casa ya histórica como caja de resonancia; se afirma al iniciar el Cap. V: "... sus integrantes. . No malgastaron el tiempo; tomaron el pulso al país... Pensaron cada decisión sabiendo cuánto de futuro iba en ello y cuando se planteó el gran dilema, "Independencia o Muerte" que no era romántica leyenda para ostentar en agresivos pendones sino acusioso planteo de realidad aquel Congreso que por poco ha querido hacerse pasar como de frailes reaccionarios y timoratos, dio la declaración solemne conociendo todas las consecuencias y afrontando todos los peligros" En el acápite VI del mismo Cap. leemos algo que nos concierne particularmente: "Del fracaso de esta negociación resultará la inasistencia, no sólo de Santa Fe, sino de todo el litoral, al Congreso del Tucumán. El diputado Dr Juan F. Seguí no se incorporará a la gran Asamblea de la Independencia y, por paradojal destino, los primeros pueblos en adherir a la Revolución de Mayo no estarán presentes cuando ella se consolida en voluntad de Patria con la declaración del 9 de Julio de 1816.

Arguméntase que la declaración de la independencia no fue una mera ratificación de lo hecho por la Asamblea del año XIII... "aún se continúa repitiendo que el Congreso de Tucumán sólo dio estado de derecho a una independencia declarada de hecho desde los días de la Asamblea del año XIII...
Interpretación grata a una tendencia de la historiografía nacional, pero que no es la verdad histórica la que, huelga decirlo, no tiene tendencias sino platillos en fiel en su balanza de imparcialidad". Extiéndese en el tratamiento del plan del Inca, asegurando que la idea no era hija de Belgrano sino que tenía raíces más hondas en el tiempo: "Cumplía él, como San Martín, como los logistas de éste y de aquel lado del Ande y los de otras partes de América, con su asignado papel en la ejecución de un plan vastísimo que estaba ya en Miranda y tenía la aquiescencia de la sutil pero siempre realista diplomacia del gabinete de Saint James".

Interesantísimos renglones están dedicados a las alternativas de todo orden que hacía peligrar la estabilidad de las autoridades y en particular del Congreso, hasta que los diputados deciden trasladarlo a Bs As., anotando las divergencias que aparejó esta determinación combatida, entre otros, por San Martín quien prefería como asiento a Córdoba, lo que compartía Pueyrredón. Cuidado análisis del quehacer constituyente del Congreso, dedicando páginas a la Constitución de

1819; al referirse a su fracaso, anota:

"Quisieron ordenar una etapa apasionada y convulsa, desde arriba, casi con voz del Sinaí .. y había que bajar de las especulaciones teóricas, arremangarse, meterse en el barro fecundo y amasar, con él, el cimiento con los hechos, deseados o no, de lo que hoy llamaríamos con frase de corriente cuño "el país real". Volcaráse luego la atención del autor en la tarea que le cupo al Director Pueyrredón en momentos tan aciagos, particularmente en su enfrentamiento con los caudillos litoralenses: "La invasión (a E. Ríos) fue un error psicológico. Las fuerzas antiartiguistas en E Ríos eran importantes, pero la intervención armada del gobierno directorial restó adhesiones y sobre todo popularidad en el orden local al movimiento. F. Ramírez se convierte, en esa etapa histórica, en el conductor máximo, y el prestigio del lugarteniente de Artigas en este lado del Uruguay crece grande y rápidamente; el choque con Artigas será, al final, inevitable". La preocupación directorial por la campaña libertadora de San Martín y la obra constructiva del gobierno nacional, en particular lo hecho en 'el vasto campo de la cultura".

Los tres últimos capítulos están dedicados a interesantes temas que el común no conoce bien o ignora del todo, no completando así sus noticias sobre el Congreso; los mismos se refieren: a la obra diplomática cumplida a través de numerosas gestiones, en América y Europa; llégase a tratar la oposición que se levantó contra el ya decadente organismo para concluir definitivamente con él, amarga prueba en la no menos difícil hora que vive la Patria y que el autor relata bajo el título de: "La disolución y la injuria", Justicia que trae el tiempo a las cosas trascencentes:"... en su HABER está la más heroica definición de voluntad argentina: aquella declaración de Tucumán realizada en los más angustiosos momentos, bajo la presión de todas las amenazas y en medio de todos los peligros; cuando los movimientos independentistas americanos eran, uno tras otro, derrotados y reprimidos sangrientamente y el pronunciamiento argentino de 1816 los retempló en lucha destinada a triunfar".

Facsímiles de documentos, litografías, retratos, enriquecen conjuntamente con un oportuno Apéndice esta extensa obra, cuya lectura incita a reflexiones que ajusten nuestra apreciación de los hechos relatados a conciencia y responsablemente.

Entendemos que Leoncio Gianello ha cumplido su deseo de contribuir a mostrarnos una sencilla, didáctica y auténtica página de argentinidad, para que conociendo mejor el pasado, nos decidamos a no traicionarla.-

ARACELY RE LATORRE

BENAVENTO: UNA CIUDAD, UN RIO Y UN PAISAJE

Hay en la poesía entrerriana de ayer un libro de entrañables vibraciones que solicita nuestra sensibilidad.

Es el más lejano en la producción de Gaspar Benavento pero sin duda el primero en su corazón y el más próximo a nuestro sentir: "La de las siete colinas".

En este libro un cuadro de claridades que nos entrega de un modo único, más y mejor que cualquiera de sus otras obras, al poeta como tal. En todo su vuelo lírico. Abriendo el aire hasta donde su mejor ímpetu lo soñara.

Con autenticidad de poeta y de muchacho, Gaspar Benavento entregó en él su voz más entrañable y segura, alzándola en un canto de amor a su tierra.

Ciudad, río y paisaje son el meollo de esta obra. Ciudad, río y paisajes son el tríptico desde el cual alzó su juglaría para decir la historia de su pueblo y su gente.

Y Victoria, la dibujada ciudad de Entre Ríos, donde nació, pasa ante el lector vestida de encantadora frescura.

Victoria es una ciudad "con aire de paloma y de guitarra", "con tarde de noviembre y de muchacha", " con luna sobre el río", con una calleja humilde por donde el poeta transita el olor a manzanas de los extramuros, llevando la calandria que le robó al paisaje para siempre

En su poesía el lirismo es realmente un nivel del lenguaje. Un pescador, una manzana, una loma, "verde de pizingallo y de bisnaga", cosas que podrían aparecer como poéticamente inválidas son rescatadas, ascendidas a una claridad que las convierte en pura materia de poesía.

Benavento mantiene con la inequívoca calidad de un creador la misma cuerda lírica cuando habla con metáfora ingenua del "pico inocente del cachilo que anuncia el viento sur de la mañana", de los "pirinchos rubios, equilibristas de los viejos talas", del "corazón y harina sazonada con la sal del sudor de los varones y la sal del amor de las muchachas", que cuando penetra la densidad de lo humano para transmitir la aventura interior del hombre:

"Busco el venero oculto, lo ignorado,
lo indescifrable y lo que no se alcanza
y asisto al heroísmo de las luchas
entre vidas y muertes subterráneas"

Cantó con honda nostalgia las cosas que la ciudad querida le ofrecía cuando la contemplaba desde el vértice que lo acercaba al cielo y a la tierra, desde una de las colinas que amó; desde esa distancia que separaba el infantil dibujo de la ciudad, del campo abierto; desde esas siestas que recorría con su honda en busca de tacuaras, con su mano extendida hacia "los tasis más tiernos de las zarzas", sin miedo de los duendes de la hora:

"...que es solo un mito
el hombre de la bolsa y la solapa"

Ciudad, río y paisaje, se acrisolan en estos versos para dar, con la palabra en tensión, una vigorosa imagen de la tierra entrerriana a la que el poeta siente de un modo vital:

"La esencia vegetal de mis raíces
busca la hondura de la tierra parda".

Hay en esta poesía un misterio de luz y canción que esplende entre luciérnagas y chicharras.

Hay un despliegue volandero de bandurrias, de tordos, de horneros, de calandrias y de crispines.

Y hay una presencia raigal de ombú, de molle despeinado, de tala, de urunday, de aromo Presencia cuya fuerza siente de tal modo que concretiza en el símbolo del árbol el vigor y la varonía de los hombres de su tierra entrerriana:

"El recio ñandubay, hosco y bravío,
perfila la estructura de la raza
y hace el mito del hombre de Entre Ríos
porque Varón y Ñandubay se igualan"

Cuando el poeta vuelve sus ojos hacia el río, el poemario alcanza su máxima tensión lírica. La elegía se instala en su poesía. Y en el corazón del lector.

Ese río, que "sufre un naufragio de horizontes malvas", que es "cielo que va entre tallos de esmeralda" y que arrastra en su corriente "un esmaltado azul de camalote", le trae la vigencia de recuerdos irremediablemente tristes. Y por eso lo nombra "como si llorara".

Y porque siente ciertamente y sabe que como el río, y por

ese río, también él se va "como el que se desangra".

Toda una sucesión de imágenes dolidas, rotas, desvencijadas, transitan en versos hondamente elegíacos: "Barcos a la deriva, sin regreso, por canales de olvido y de desgracia";... adioses sin respuesta...; "sueño inútil", Dolor de olvido. Ausencia prolongada"...

Benavento está entero, en su puro ser poeta, en estos versos.

Y para ese río de su adolescencia que sabe "su sal su pulso y sus andanzas", será su último canto, perdurable, vigente, cierto, recostado en el pórtico de la inmortalidad.

"En el oiré, come cuando era niño
la música de amor que me arrullaba
Y para él cantará desde mis huesos
lo que aún pueda quedar de mis calandrias ..

MARTA ZAMARRIPA

Concordia, Julio de 1967

ALGO MAS EN TORNO A LA FECHA DEL DESFILE DEL EJERCITO VENCEDOR EN CASEROS

No resulta fácil, a veces, la valoración de ciertos personajes de nuestro pasado histórico. Grave tarea, cargada de responsabilidad, la del historiador enfrentado al deber de emitir un juicio axiológico sobre una figura pretérita, en cuyo obrar se estremezclen parejamente aciertos y errores, virtudes y defectos, luces y sombras.

Por cierto que a la historia no la forjan héroes impolutos ni grandes malvados. Los extremos de cristal y barro sólo se dan excepcionalmente. Por las páginas de la historia desfilan siempre hombres de carne y hueso, hijos de varón y de mujer, que llevan consigo la humana carga de su falibilidad. Y es justamente, cuando su acción positiva corre pareja con su acción negativa, que surge la dificultad para el historiador, ya en situación de realizar el balance final. No ocurre lo mismo cuando los aciertos son mayores que los errores, cuando lo bueno y trascendente supera con amplitud a lo adverso y sin relieve. Entonces, el juicio de la historia surge presto y diáfano, sin dudas ni cavilaciones.

Y éste es el caso de Justo José de Urquiza, varias veces gobernador de Entre Ríos y Presidente de la Confederación Argentina (1854–1860). Creemos que Luis Alberto de Herrera resumió con exactitud el juicio de la posteridad al decir. "El general Urquiza es la más alta figura de su tiempo, del nuevo tiempo. Cierra el escarmiento, acalla el fratricidio: se abraza a la conciliación, a los pueblos aplaca; pugna de alma por la paz externa e interna; organiza su patria y culmina en gran estadista, luego de haber sido el atleta de la espada. Es el primer general argentino después de la emancipación. Antes que ninguno sale al frente su memoria cuando se comenta el período institucional. El le puso ancha y sólida portada. A pesar de pregones, los demás son sus segundos".

Sin embargo no han faltado voces interesadas en la procura de menguar su gloria. Citaré tan solo una de ellas: la del escritor José María Rosa. Sabido es que una de sus peregrinas teorías consiste en sostener que el Pronunciamiento de Urquiza contra Rosas en 1851 y la posterior campaña culminada en Caseros, fueron productos de la imposición brasileña sobre el gobernador entrerriano. Y para afirmar su torcida interpretación de aquellos episodios de nuestro pasado histórico recurre a diversos argumentos, entre los que señalaremos el relacionado con el desfile del Ejército vencedor en Caseros por

las calles porteñas.

Según José María Rosa, dicho desfile se llevó a cabo el 20 de febrero de 1852, (fecha señalada por el general César Díaz en sus "Memorias") porque así lo habría impuesto el Brasil, en satisfacción de un espíritu revanchista pues veinticinco años atrás, también en un 20 de febrero, la tropas imperiales habían sido derrotadas por las argentinas en los campos de Ituzaingó.

"Había que festejar el desquite de una manera imborrable -asevera José María Rosa- y el marqués de Souza pidió dos espléndidos gajes por la victoria: la entrada triunfal de lo brasileños (que habían participado en la acción de Caseros) en Buenos Aires y la devolución de las banderas imperiales tomadas en la guerra de 1825-27" (1). Según dicho autor, el general Urquiza se habría avenido a ello y de ahí, la entrada del Ejército vencedor en Caseros por las calles de Buenos Aires el viernes 20 de febrero, aniversario de la batalla de Ituzaingó.

Pero la verdad histórica es muy otra, fácil de ser probada a la luz de documentos indubitables: ni las banderas imperiales fueron devueltas, ni el desfile de marras se llevó a cabo el 20 de febrero. Respecto de lo primero, sabido es que las banderas quedaron en la Catedral de Buenos Aires, y en cuanto a lo segundo, la entrada triunfal del Ejército se produjo el jueves 19 de febrero. El lector desprevenido podrá suponer que poca o ninguna importancia tiene la circunstancia de que tal desfile se haya producido en una fecha o en otra. Pero, a poco que se repare en las derivaciones que ha traído aparejadas la afirmación de que el hecho tuvo lugar el día 20; en el impacto psicológico nada desdeñable que las inferencias de José María Rosa pueden producir en el ánimo del lector, se comprenderá que resulta del mayor interés dejar definitivamente establecido, sin el menor asomo de duda, que el desfile del Ejército vencedor en Caseros se llevó a cabo el jueves 19. Porque en este día nada se conmemoraba. Y mucho menos el aniversario de Ituzaingó.

De ahí el interés con que los historiadores han abordado en los últimos tiempos, la dilucidación de este problema. Hace ya algunos años, en 1959 para ser más precisos, el historiador Ernesto J. Fitte dio a conocer algunas de las observaciones que C. S. Stewart, capellán del buque de guerra norteamericano "Congress", realizara sobre su viaje al Plata, a mediados del siglo pasado. El interesantísimo trabajo, titulado "Rosas y Urquiza" en el apogeo y ocaso de Palermo de San

(1) JOSE MARIA ROSA, "La caída de Rosas", Madrid, 1958, p. 547.

Benito", fue publicado en la revista "Historia", No 15, Buenos Aires, 1959. Con razón decía Fitte: "Consideramos interesante la divulgación, aunque forzosamente fragmentaria, del contenido de una obra publicada por un extranjero, y cuyo aporte añade datos de singular importancia para el conocimiento de lo que fue residencia de Rosas. Su testimonio adquiere mayor jerarquía, por cuanto no tan solo tuvo oportunidad de llegar a presencia del dictador en fecha previa a su caída, sino que las circunstancias le depararon la ocasión de encontrarse con Urquiza antes y después de su advenimiento al poder, pudiendo seguir de cerca la lucha entablada para conseguir la organización definitiva del país".

El capellán norteamericano tuvo, pues, oportunidad de ser testigo de los sucesos previos y posteriores a Caseros. Uno de ellos es el que ahora nos interesa: la fecha exacta en que se produjo el desfile del ejército vencedor por las calles de Buenos Aires. Dicho acontecimiento, según el relato de Stewart, tuvo lugar el 19 de febrero de 1852.

Fitte dejó planteado con exactitud el problema, al anotar: "A su vez José María Rosa, en su reciente libro "La caída de Rosas", Madrid, 1958, acepta también equivocadamente el 20 de febrero como día del desfile. Esta fecha sirve admirablemente a los propósitos que persigue, pues al coincidir con el aniversario de la batalla de Ituzaingó, presenta el hecho como una pretendida imposición del Brasil, que quiso reinvidicarse así de la derrota sufrida en 1827, con la presencia de las tropas imperiales recorriendo las calles de Buenos Aires" (2).

En abril de 1959, José María Rosa se dirigió al Dr. Raúl A. Molina, director de la revista "Historia", en un intento de refutación a las apreciaciones vertidas por Fitte, e insistiendo en su posición respecto a la fecha del 20 de febrero. Ante esta circunstancia, D. Ernesto J. Fitte, a solicitud del Dr. Molina, fijó con absoluta precisión los numerosos testimonios por él encontrados, que demuestran palmariamente el error cometido por el general César Díaz -el primero en recordar equivocadamente la fecha del 20 de febrero- y sus varios repetidores.

A continuación, damos una síntesis de tales testimonios, contestes todos en señalar el día jueves 19 de febrero, como la fecha en que se produjo el aludido desfile (3).

(2) ERNESTO J. FITTE, "Rosas y Urquiza en el apogeo y ocaso de Palermo de San Benito", en HISTORIA, No 15, Buenos Aires, 1959.

(3) El valioso aporte del Dr. Fitte fue publicado en la revista HISTORIA, No 16, Buenos Aires, 1959; y también en "LA PRENSA", Buenos Aires, domingo 14 de junio de 1959.

1) C. S. Stewart, "Brasil and la Plata; the personal record of a cruise" New York, 1856.

2) Pastor S. Obligado, "La gloria de Caseros", 1923.

3) José Luis Bustamante, "Memorias sobre la Revolución del 11 de setiembre de 1852", Buenos Aires, 1853; y "Bosquejo de la historia civil y política de Buenos Aires, desde la batalla de Monte Caseros", Buenos Aires, 1856.

4) Juan Manuel Beruti, "Memorias Curiosas".

5) Mariano Pelliza, "Organización Nacional", Buenos Aires, 1897.

Cabe consignar que todos ellos fueron testigos de los acontecimientos descriptos en sus narraciones.

6) Decreto del Gobierno Provisorio de la Provincia de Buenos Aires, de 17 de febrero, estableciendo una serie de providencias para asegurar el éxito del desfile, cuya fecha fijó para el día 19.

Periódicos de la época

7) "Agente Comercial del Plata"

8) "Diario de la tarde"

9) "Comercio del Plata" (Montevideo)

La suma de estos testimonios avala la afirmación del Dr. Fitte: "La abrumadora enumeración de este cúmulo de probanzas es terminante. Destruye la aseveración del general Díaz y evidencia su error al ubicar el desfile en la data del 20 de febrero. Destruye así mismo la injusta acusación contra Urquiza, al mostrarlo claudicante frente a la pretendida exigencia del Brasil y desbarata los propósitos revisionistas de quienes intentan con ligereza socavar los pilares del pedestal erigido para honrar la memoria del prócer".

El interés despertado por la polémica que se había suscitado, se tradujo en nuevos aportes que vinieron a sumarse a los ya señalados. El historiador D. Guillermo Gallardo reprodujo, en 1960, el relato de otro viajero que presenció los acontecimientos de 1852. Nos referimos al cirujano general de la Marina de los Estados Unidos, Jonathan M. Foltz. 'La jerarquía intelectual y la cultura del testigo -anota Gallardo- prestan especial interés a sus observaciones relativas a los mismos casos tratados con tanta elegancia y conocimiento en estas páginas por D. Ernesto J. Fitte, alguno de los cuales provocó un intento de rectificación que sirvió para demostrar lo bien fundada de las afirmaciones del autor. Precisamente a ese problema de detalle, la fecha del desfile del ejército vencedor en Caseros, se refiere también esta nueva aportación, que agrega precisiones respecto a la traición de Coe en 1853". (4)

El relato de Jonathan Foltz no deja lugar a dudas: "El diecinueve, el general Urquiza hizo su entrada triunfal en la ciudad a la cabeza de todas sus tropas . . ". Y a continuación se explaya en la descripción del acto. La afirmación antedicha, hace expresar a D. Guillermo Gallardo en nota a pie de página: "Confirma el testimonio del cirujano Foltz, escrito en aquellos mismos días, la fecha del 19 de febrero como la del desfile de las fuerzas de Urquiza".

A su vez, el Sr. Carlos Enrique González, recordó una carta que Tomás Guido escribió desde Buenos Aires a Mariquita Sánchez de Mendeville, por ese entonces radicada en Montevideo. La misma había sido publicada por el historiador D. Ricardo Piccirilli en una de sus obras señeras; "Juan Thompson. Su forja, su temple, su cuño", Buenos Aires, 1949. Fechada el 20 de febrero de 1852, decía: "Ayer fue el día triunfal. La hermosa calle de la Florida fue la escogida para la entrada del ejército. El día que empezó lluvioso se serenó como por encanto, siendo propicio a esta gran fiesta de armas . . ". Y conste que el general Guido -como ya lo demostraremos- no fue un mero espectador, sino que participó activamente en la ceremonia.

Por nuestra parte, pretendemos sumar un aporte más a los muchos ya realizados, y que viene a confirmar de manera indubitable que el desfile del ejército vencedor se llevó a cabo el día jueves 19 de febrero de 1852. Se trata de las noticias anotadas en su "Diario" por José María Gutierrez. Nacido en Buenos Aires el 20 de julio de 1832, el autor de estos recuerdos incursionó en las letras a partir de 1852 y, muy especialmente, en la actividad periodística. Colaboró en "Los Debates", en "La Tribuna" de los hermanos Varela, y en "El Nacional". Fundó 'El Diablo" en 1854, y dirigió "La Nación Argentina", después de Pavón. Ocupó diversos cargos públicos, entre ellos los de diputado nacional, ministro de Justicia e Instrucción Pública, Presidente del Consejo Nacional de Educación etc.

A más de su vocación política e intelectual, tuvo singulares aptitudes artísticas, pues fue fino pintor y músico de calidad. En forma sintética y estilo no muy cuidado, José María Gutierrez fue anotando los acontecimientosa trascendentes que día a día se producían en Buenos Aires entre los años 1851 y 1852. Reproduciremos a continuación las anotaciones correspondientes a los días 18, 19, 20 y 21 de

(4) GUILLERMO GALLARDO, "La caída de Rosas y la traición de Coe en el relato de un testigo", en HISTORIA, Nº 18, Buenos Aires, 1960.

febrero de 1852.

DIA 18. "El día 18 siguen las cosas con tranquilidad. Este día en "El Agente Comercial" se publicaron dos decretos: uno, del modo que debe ser recibido en la ciudad el general Urquiza el día 19 (el que permanece en Palermo desde que triunfó) por la Plana mayor. Ministros, jefes de las oficinas, cónsules extranjeros, la Cámara y demás tribunales; tres días festivos, ocho días embanderada la ciudad, y en las noches iluminación. El otro, desembargando las fincas y entregándolas a sus dueños; los españoles, considerados como los demás extranjeros, porque éstos servían con las armas y regimentados a la par de los hijos del país.

DIA 19. "El 19 entró a la Plaza Mayor el General Urquiza con la comisión encabezada por el general don Tomás Guido y acompañada por gran parte del pueblo de todas clases, unos a caballo y otros a pie, y enseguida todo su ejército; el general Urquiza con su uniforme de General, banda y sombrero redondo con cintillo punzó y la banda del mismo color. El general don Benjamín Virasoro, Gobernador y Capitán General de la Provincia de Corrientes, también sombrero redondo y cintillo punzó en su uniforme. Al entrar Urquiza al arco triunfal de la Fortaleza hizo salva y repique en todas las iglesias; esto fue a las doce Todas las tropas vinieron del Retiro, calle del Perú a la Plaza, y en todo el tránsito de las calles a los jefes es tiraban flores y coronas adornadas también con flores desde las azoteas y balcones El general se conservó parado con su escolta y comisión al lado de la Pirámide hasta que pasó el todo de su ejército. La concurrencia ha sido numerosa, el arco triunfal contenía varias inscripciones alegóricas al suceso, y guarnecidas de banderas patrias y de las provincias litorales, extranjera sólo la brasileña. A las tres menos cuarto se retiró de la Plaza el general Urquiza y la Fortaleza repitió la salva. La caballería volvió a la Plaza desde el bajo y se retiró por la calle Maipú al Retiro y enseguida a Palermo. En la noche hubo fuegos artificiales en la Plaza Mayor y asistió a ellos el general Urquiza en el Cabildo.

DIA 20. "El 20 sigue embanderada la ciudad y tranquila; no hubo fuegos artificiales en la Plaza Por la noche dio música a los nuevos ministros la banda brasilera, y otra anduvo por las calles con tambores, pero una y otra sin faroles, sin duda contando con la iluminación que tenían las casas.

DIA 21. 'El 21 sigue la bandera y tranquilidad; a la noche

se iluminó, no hubo fuegos artificiales ni músicas por las calles". (5)

Después de leer estas anotaciones tan prolijas, efectuadas día a día por un testigo ocular de aquellos acontecimientos, no es posible hablar de "olvido" o "confusiones' en lo que hace a la fecha cuestionada. Y no es una sola versión; es el cúmulo de testimonios aportados por los historiadores más arriba mencionados, a los que ahora sumamos éste, que lleva a la seguridad absoluta de que el ejército vencedor en Caseros desfiló por las calles porteñas el jueves 19 de febrero de 1852. Ese día no se cumplía el aniversario de la batalla de Ituzaingó...

(5) El "Diario" de José María Gutierrez ha sido reproducido parcialmente por la "Revista de Historia Entrerriana", No 1, 1966, órgano de la Asociación Entrerriana General Urquiza, que dirige el Dr. Isidoro J. Ruiz Moreno.

OSCAR F. URQUIZA ALMANDOZ

EL TEMA DEL SUEÑO Y UNA OBRA DE C. G JUNG: PSICOLOGIA Y RELIGION

El sueño es una manifestación de la vida anímica individual, y en este sentido es tan antiguo como el hombre, pero su incorporación como tema de estudio de la psicología es un hecho relativamente reciente. No me atrevería a ir más lejos de la figura de Sigmund Freud (1856–1939) para buscar el primer estudioso sistemático de esta actividad.

Freud es, sin lugar a dudas, una de las personalidades más vigorosas de la psicología actual, pues, aunque su pensamiento tenga hincadas sus profundas raíces en el siglo pasado, el ochenta por ciento de la psicología contemporánea sigue girando en torno a algunas de sus ideas, ya sea para desarrollarlas, ya para rebatirlas. Su influencia en el campo de la psicología y la psiquiatría actuales es tan considerable, que puede ser comparada con la que ejerciera Manuel Kant en la filosofía posterior al siglo XVIII, o el mismo Aritóteles en en el curso del pensamiento occidental.

En oposición a las psicologías objetivas, el punto de vista propuesto por Freud se caracteriza por hacer un amplio uso de la introspección, ya que el paciente, cuando refiere el contenido manifiesto de sus sueños o los aspectos de su vida pasada, lo hace en gran parte utilizando esta vía. Hasta podríamos encontrar en la introspección la base más firme del psicoanálisis, pues lo hace posible. "El tratamiento psicoanalítico -escribe Freud- se limita exteriormente a una conversación entre el sujeto analizado y el médico. El paciente habla, relata los acontecimientos de su vida pasada y sus impresiones presentes, se queja y confiesa sus deseos y sus emociones" (Introducción a la Psicoanálisis, Madrid, 1923).

A pesar de haber ganado gran cantidad de adeptos en un lapso relativamente corto, el psicoanálisis debió resignarse -en Norteamérica- a marchar a la zaga del conductismo durante mucho tiempo. Y una de las razones de esta situación creemos encontrarla en uno de los representantes del conductismo moderado, William Mc' Dougall, cuando dice: "... las ideas del doctor Watson resultan atractivas para muchos, especialmente entre los jóvenes, a causa que simplifican enormemente los problemas que debe encarar el estudiante de psicología: de un solo golpe barren los numerosos y difíciles problemas que durante más de dos mil años han enfrentado los más eminentes intelectos con éxitos sólo parciales; y se consigue este resultado mediante el audaz y sencillo expediente de invitar al estudiante a que

cierre sus ojos ante ellos, los evite con firmeza e inclusive olvide su existencia" Es más: el mismo Mc' Dougall reconoce que el conductismo tal como lo propugna Watson se ajusta perfectamente a la idiosincrasia americana, ansiosa siempre de llegar a la obtención de grandes resultados por medio de atajos. Cabe señalar, por otra parte, que el mismo Freud en una de sus obras dice que Watson se jacta de haber suprimido el problema psicológico.

No obstante, reconocemos que en la actualidad y en forma gradual, el psicoanálisis se va haciendo cada vez más indispensable. Hoy es cosa corriente que cada persona tenga su propio analista y lo consulte como de ordinario se consulta a un médico clínico. En gran medida, el apresuramiento que vive la gente en el mundo actual, pleno de tensiones emocionales, agitado y conmovido en todos sus rincones, angustiado y angustiante, ha llevado a la situación de que el psicoanálisis se convierta en una necesidad. Kared Horney reconoce este hecho evidente: "La gente se vuelve cada vez más hacia el psicoanálisis no porque sufra de depresiones, temores morbosos o desórdenes semejantes, sino porque siente que no puede hacer frente a la vida o que sus factores internos la inhiben o perturban sus relaciones con los demás" (El Autoanálisis, Bs. As., 1952)

La obra de Freud surge en un ambiente que desde hacía varias décadas había comenzado a interesarse por ciertos tipos de neurosis -especialmente la histeria- (Jean M. Charcot, por ejemplo, en sus Leçons sur les maladies du système nerveux), los fenómenos de hipnosis, etc., sin omitir que ya existían investigadores que estaban recalcando la importancia de la vida psíquica inconciente, como por ejemplo Theodor Lipps. No debemos omitir tampoco que ya hacia fines del siglo XVIII el médico alemán Franz Mesmer se había interesado por el fenómeno que llamó magnetismo animal (mesmerismo). Si admitimos, en suma, que el psicoanálisis tuvo el mayor de los méritos -como se lo dice de ordinario- en el hecho de rescatar para la investigación psicológica la vasta zona de lo inconciente, puede comprenderse cómo en un improntu el sueño se convirtió en el tema central de las preocupaciones de la psicología.

A los sueños se deben en parte la circunstancia de que el hombre haya llegado a tener conciencia de una realidad diferente de su propio cuerpo, realidad esta que la muerte no puede alcanzar. Nos permitimos remitir al lector a las primeras páginas de la magnífica obra de Luis Bourdeau -aunque tiene ya algunos años- "El Problema de la Muerte", para encontrar la corroboración de este punto. También Gardner Murphy trae, en este sentido, un testimonio de inapreciable valor: "La espectacular diferencia que existe entre un hombre dormido

y otro despierto sugiere al pensamiento la idea de que algo se va y luego retorna. El hombre, al despertarse, puede hablar de una batalla en la cual afirma haber tomado parte, mientras su cuerpo yacía ostensiblemente en tierra. Durante una enfermedad, especialmente en el delirio o coma, parece que algo se marchara para reaparecer luego, tras la recuperación. La concepción de un ente psíquico -un alma separable, como cabría llamarla- resulta, así, plausible, y dicha opinión se ve considerablemente fortalecida por el hecho de que aquellos que sueñan o que experimentan el estado de coma, delirio o trance, pueden encontrarse en sus visiones con personas muertas" (Introducción Histórica a la Psicología Contemp Bs. As, 1960)

Muchos son por cierto los aspectos que separan el pensamiento de Freud del de Jung. A pesar de que se los muestre asociados en un principio, cuando se hace referencia a la evolución del psicoanálisis es imposible omitir sus profundas discrepancias; lo mismo acontece con otro de los impulsores de la psicología profunda, Alfred Adler. Pero mientras Jung se separó de Freud para dar mayor importancia al inconciente colectivo, Adler funda la psicología individual y se dedica a estudiar el sentimiento de inferioridad y los procesos de compensación.

El aspecto más general que separa a Jung de Freud es el que hace a la concepción de la vida psíquica, ya que Jung -superando el estrecho naturalismo de Freud- se apoya en instintos espirituales. Miguel Cruz Hernández escribe refiriéndose a la concepción de Jung: "La vida psíquica consiste en un equilibrio de funciones múltiples y de varios instintos, con significado contrario y aun opuesto y que se pueden sintetizar en dos grupos: instintos biológicos (sexualidad, hambre, poder) e instintos espirituales (religión, moral, arte); estos últimos no proceden de ningún instinto biológico, sino que son tan primarios e instintivos como los primeros; la naturaleza y el espíritu forman así la polaridad esencial que rige toda la vida humana, de cuyo equilibrio y estructura depende toda la integridad y salud psíquica del hombre" (Lecciones de Psicología, Madrid, 1960).

Cabe destacar asimismo que entre ambos pensadores existe un distanciamiento en lo tocante a la naturaleza de la libido -sustrayéndola Jung en parte al orden sexual-, como igualmente los separa el énfasis diferente que ponen en el aspecto sexual propiamente dicho. Si queremos localizar aun una honda discrepancia en sus concepciones, nos es preciso buscarla en la inclinación de Jung a reconocer diferencias individuales -propósito este que se pone de manifiesto apenas el lector abre "Tipos Psicológicos"- que lo llevará posteriormente al reconocimiento de dos modalidades individuales básicas: "En mi

labor práctica con enfermos nerviosos -escribe Jung- hace largo tiempo que llamaron mi atención, además de las numerosas diferencias individuales de la humana psicología, diferencias típicas, evidenciándoseme por lo pronto dos tipos, que he denominado tipo de introversión y tipo de extraversión, respectivamente" (Tipos Psicológicos, Bs. As. 1950 Introducción).

Sin embargo, es posible afirmar que tanto por la concepción como por la interpretación de los sueños, la diferencia entre el pensamiento de Freud y de Jung, linda uno de los aspectos por donde se hace más notable Como se sabe, para Freud el sueño puede entenderse como la realización de un deseo o bien como el guardián del dormir, y la interpretación consiste en llegar a penetrar el sentido del contenido latente tomando al contenido manifiesto como punto de partida. En la segunda parte de su introducción al Psicoanálisis, dice Freud: "llamaremos contenido manifiesto del sueño a aquello que el mismo desarrolla ante nosotros, e ideas latentes del sueño a aquello que permanece oculto y que intentamos descubrir por medio del análisis de las asociaciones que surgen en el sujeto a propósito de su sueño". La elaboración onírica cumple para Freud, la tarea de transformar en imágenes de naturaleza predominantemente visual las ideas latentes, en otras palabras, la elaboración onírica no es otro cosa que la tarea de transformar las ideas latentes en sueño manifiesto En cambio Jung -sobre todo en "Psicología y Religión"- parece inclinarse por la tesis de que el sueño no sea otra cosa diferente de lo que aparenta ser. Para fundamentar esta afirmación, nos remitimos a sus propias palabras: "Dudo que sea lícito suponer que un sueño es otra cosa de lo que parece ser: más bien me inclino en favor de otra autoridad judía (otra que Freud), el Talmud, que dice que el sueño es su propia interpretación. En otros términos, tomó el sueño por lo que es. Constituye el sueño tan difícil y enredoda materia, que de ningún modo me atrevo a conjeturar acerca de una posible tendencia a engañar inherente a él. El sueño es un fenómeno natural y no existe motivo evidente alguno para creerlo ingeniosa estratagema destinada a engañar" (Psicología y Religión, Bs. As. 1960).

Algo más adelante, agrega: "un sueño o una visión son exactamente lo que parecen ser No son un disfraz de cosa alguna sino un producto natural, una cosa en sí, sin motivación externa a ella" Es incuestionable que estos últimos párrafos encierran una crítica implícita a la posición defendida por Freud,

Pero el aspecto más interesante que queda planteado en "Psicología y Religión" no es precisamente el que acabamos de señalar: en este libro parece postular Jung la posibilidad de una continuidad

de la vida psíquica inconciente (debe otorgársele a la palabra continuidad el mismo sentido que le atribuimos cuando la utilizamos para referirnos a la sucesión de los procesos psíquicos durante la vigilia): "el sueño de ordinario integra una serie. Del mismo modo como existe una continuidad de la conciencia (a pesar de que el sueño la interrumpe ccn regularidad), tal vez también existe una continuidad de los procesos inconscientes, y quizás más probablemente aún que en los procesos de la conciencia. En todo caso, mi experiencia favorece la verosimilitud de que los sueños constituyen los eslabones visibles de una cadena de procesos inconscientes". Esto no sería en última instancia, otra cosa que la comprobación de la continuidad ininterrumpida de los procesos psíquicos tanto en los estados de sueños como de vigilia, continuidad esta presentida y enunciada por muchos psicólogos, en especial los introspectistas (W. James), que, como señala M. Cruz Hernández, la ciencia ha venido a ratificar por vehículo de la electroencefalografía.

EDUARDO JULIO GIQUEAUX